

A black and white portrait of Igor Melamed, a man with a full beard and mustache, looking upwards and to the left. The portrait is the background of the entire cover.

ИГОРЬ
Меламед

О ПОЭЗИИ
И ПОЭТАХ

ИГОРЬ МЕЛАМЕД



ИГОРЬ МЕЛАМЕД

Собрание сочинений



ИГОРЬ МЕЛАМЕД

О ПОЭЗИИ И ПОЭТАХ

Эссе и статьи

МОСКВА

ОГИ

2014

УДК 82.09+82-4
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
М47

Издание осуществлено при поддержке
Союза российских писателей и Министерства культуры РФ

В оформлении книги использованы фотоработы АЛЕКСАНДРА БАРБУХА

Предисловие Павла Басинского

Меламед И. С.

М47 О поэзии и поэтах: Эссе и статьи / Игорь Меламед. — М: ОГИ,
2014. — 204 с.

ISBN 978-5-94282-758-8

В книге впервые собраны эстетические, полемические и мемуарные статьи и эссе, написанные за последние двадцать лет поэтом, переводчиком и эссеистом Игорем Меламедом (1961—2014). Его размышления о стихах классиков и современников основывались на целостной системе взглядов на поэзию как способ познания мира. Традиционные по-этические ценности, которые яростно отстаивал автор, опираясь на лучшие достижения золотого и серебряного веков русской поэзии, не теряют своего значения и в будущем..

УДК 82.09+82-4
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-94282-758-8

© И. Меламед, наследники, 2014
© П. Басинский, предисловие, 2014
© ОГИ, 2014

Памяти друга

ИГОРЬ БЫЛ САМЫМ ИНТЕРЕСНЫМ И НЕОБЫЧНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ из всех, кого я встречал в своей жизни.

Знаменитое мандельштамовское «Не сравнивай: живущий несравним...» — это все-таки поэтическая фигура речи. В жизни каждый человек похож на кого-то или на что-то; и если бы это было не так, мы бы жили в слишком ярком, слишком выпуклом мире.

Но об Игоре, несомненно, можно было сказать: да, несравним! С его уходом из жизни это становится совсем очевидно. Не в стихах даже дело, стихи-то остались, а в образе личности. Мне невозможно представить себе нового поэта, да просто нового человека, хотя бы чуть-чуть похожего на Игора Меламеда... Свято место пусто...

Мы познакомились с ним в спартанских условиях, в пионерском лагере в деревне Дубосеково Волоколамского района, куда первокурсников Литературного института осенью 1981 года послали «на картошку». Игорь сразу стал заметен на фо-

не студентов, еще до того, как его стихи кто-то из нас прочитал. Он был скорее... смешным. Мешковатый, с какой-то невозможной кепкой, с ранними залысинами, в мощных очках. Громкий голос, «комиссарский» шаг... Он мог бы вполне сойти за сельского агротехника, если бы не слишком заметное еврейское происхождение. На кого он точно не был похож — это на поэта, как я себе поэтов тогда представлял.

Вообще, сколько я общался с Игорем, а мы с ним были в полном смысле слова друзьями, я всегда чувствовал какую-то огромную дистанцию между его стихами и его внешним образом. Она исчезала только тогда, когда он читал свои стихи вслух, а он делал это не часто — у него не было вкуса к «эстрадности». Он свои стихи именно читал, а не исполнял. Он их как бы прочитывал как самостоятельный, вне его личности существующий поэтический текст. Но голос его менялся, менялось выражение лица, и дистанция исчезала...

Игорь был поэтом от Бога, как ни банально это звучит. Когда я читал другим людям его стихи или даже отдельные строчки из его стихов («Душа моя! Со мной ли ты еще...»), я видел, как они проникали в этих людей, как мгновенно становились частью их сознания, их души. «Кто это написал?» Это самый верный признак подлинной поэзии, я это на всю жизнь уяснил...

Когда он стал писать статьи о поэзии — не помню. Может быть, еще и потому не помню, что слишком много мы с ним о поэзии говорили, много обсуждали других поэтов, особенно XIX века и начала XX. Было время, когда вместе сходили с ума от Фета. Если я читал Игорю какое-то неизвестное ему стихотворение, я кожей чувствовал, какая строчка ему не понравится.

Статьи Игоря о поэзии — это особая и очень важная часть его творчества. Здесь выражено не только его поэтическое

кредо, но и тот взгляд на поэзию вообще, который разделяется далеко не всеми. Поэзия — это не стихи, сколь угодно прекрасные. Поэзия существует вне стихов и без стихов, а самые отличные стихи могут находиться дальше от поэзии, чем, допустим, ракета «земля-воздух», в которой какая-никакая поэзия, страшная, убийственная, но все-таки есть. Стихи всего лишь самая надежная форма бытования поэзии, ее «коллектор», если угодно. Я намеренно заостряю вопрос, огрубляя его, всё на самом деле гораздо тоньше, сложнее... Конечно, поэзия не птичка, которую нужно поймать и поместить в клетку со стихами. Она сама рождается из стихов, из строчек, из случайной рифмы... Никто, впрочем, не знает, где и как она рождается. Но то, что она не равна стихам, для нас Игорем было очевидно, как дважды два. Об этом мы даже не спорили. По этому мне так вняты его статьи.

Возможно, кому-то они не понравятся. В отстаивании того, что он хочет сказать, Игорь был бескомпромиссен. Он пишет как человек убежденный, пишет законченными формулировками. Это сегодня не модно. Но это близко к стилистике, как ни странно, Серебряного века. Почитайте статьи Блока, Цветаевой, Мандельштама — какие там «императивные» интонации! Потому что эти люди верили в то, что они говорят. Потому что говорили от собственного поэтического опыта.

Вот и статьи Игоря — это результат собственного поэтического опыта, а не просто случайные интеллектуальные упражнения. Он излагает нам законы того поэтического государства, за которое он отдал жизнь. Уже отдал, как ни печально это звучит.

Иногда, читая эти статьи, становится страшно за него. «Игорь! Нельзя ли полегче!» Но потом думаешь: «Так и надо!»

Эти статьи не провокация для дискуссий, а повод к личным размышлениям. И конечно, их лучше читать вместе со стихами Игоря. Это тот случай, когда разговор о поэзии подкрепляется самой поэзией.

Я очень рад, что вышла эта книга. Рад, что мы снова услышим голос Игоря в качестве критика и эссеиста. Рад, что и этот его дар от Бога становится доступен многим читателям.

Павел Басинский



Отравленный источник

ВОСЕМНАДЦАТОГО ФЕВРАЛЯ 1837 ГОДА СЕКРЕТАРЬ ШВЕДСКО-НОРВЕЖСКОГО ПОСОЛЬСТВА Густав Нордин извещает свое правительство о трагической гибели Пушкина. Оценивая значение этой понесенной Россией «чувствительной утраты», Нордин среди прочего замечает: «...в отношении стиля г. Пушкин все более и более приближался к той благородной простоте (*noble simplicité*), которая является печатью подлинного гения» (П. Е. Щеголев, «Дуэль и смерть Пушкина»).

Такое точное определение творческого метода Пушкина примечательно не только тем, что оно дано иностранцем и притом в ту пору, когда это было очевидно далеко не каждому культурному соотечественнику. Нордину не могла быть известна фраза из пушкинской заметки «О поэтическом слоге», опубликованной спустя почти столетие после гибели поэта: *«Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной*

простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

Это непонимание, лишь усилившееся к сегодняшнему дню, для дальнейшего развития русской поэзии оказалось поистине роковым. И большая или меньшая степень ее ущербности обуславливалась большей или меньшей степенью этого непонимания.

Пушкинское определение благородной простоты нуждается отнюдь не в простом истолковании. Примерно в эти же годы поэт, полемизируя с плебейскими установками Булгарина и Полевого, говорит о литературе как о «благородном, аристократическом поприще». Сословный оттенок этого аристократизма ни в коем случае не следует воспринимать метафорически. Строгая иерархия, хорошие манеры (противоположность всему, что «зывается vulgar») и родословная — социальные составляющие пушкинской духовности. В литературных терминах иерархия художественных ценностей выражается в гармоническом подчинении формы смыслу, освященном традицией (родословная) и обусловленном вкусом, «соразмерностью и сообразностью» (хорошие манеры).

Благородная простота поэтического слога, таким образом, органически вписывается в этот аристократический ряд. Эта простота, обеспечившая высокие достижения русской поэзии в пушкинскую эпоху, увы, не достается последующим поэтам как готовая данность. Ее всякий раз приходится отвоевывать заново, очищать от антипушкинских наслоений.

Еще при жизни поэта началась первоначальная, бенедиктовская деформация пушкинского канона. Чер-

ты враждебной Пушкину поэтики хорошо определила Лидия Гинзбург: «совмещение несовместимых элементов, принципиальная неограниченность средств выражения, допуск любых слов в любых сочетаниях...» Столкновение этих взаимоисключающих поэтик почти всегда отражало борьбу противоположных мироощущений и подходов к поэзии в целом. «Вершинным» поэтам XIX столетия Тютчеву, Фету и Некрасову эта простота давалась относительно легко: они еще дышали последним воздухом Золотого века. Блок и Гумилев, Ходасевич и Георгий Иванов, Пастернак и Заболоцкий приходили к ней разными, порой извилистыми и тернистыми путями. Многие из них на этом пути преодолевали собственную, уже вполне сложившуюся эстетику.

В XIX веке поэтика эклектической сложности, случайная и периферийная, была еще не в состоянии нанести пушкинскому канону достаточно чувствительный удар — основные разрушения были произведены ею позднее. В то время происходили не менее опасные подмены. Благородство пушкинской простоты постепенно профанировалось набирающим силу различинческим утилитаризмом, по-своему и в своих целях отрицавшим «условные украшения стихотворства». Окончательное вырождение этой простоты в примитив мы видим в официальной советской поэзии, где восторжествовала простота щипачевско-ошанинского типа, уже ничего общего с пушкинской не имеющая, относящаяся к ней как небытие к бытию. Проводники этой «простоты», лицемерно объявив ее наследницей классических традиций, на деле шарахались от этих традиций, как от чумы. Многим памятно, сколь широко в со-

ветских редакциях применялась бранная кличка «литературность», которой клеймили всё, мало-мальски отличавшееся от господствовавшего убожества. Поощрялось нечто исключительно самодельное, «нутряное» и предполагалось, что из этого должен вылупиться некий новый Рубцов, притом что действительно талантливый и насквозь «литературный» Рубцов зачислялся в этот ряд по какому-то недоразумению.

Футуризм предпринял радикальную попытку разрушения пушкинского канона. Это было осознанное, декларируемое противостояние, теоретические основания которого сегодня смешны, а практические последствия — печальны. Футуристы отворачивались от простоты с каким-то суеверным страхом. Футуризм был своеобразным антиподом пушкинского аристократизма: он не признавал иерархии ценностей, разрывал с традицией, противопоставляя ей вымученное новаторство, грешил дурным вкусом (взять хотя бы Северянина). При всем этом поразительно, каким образом Маяковский имитировал поэзию за отсутствием состава самой поэзии: плоская сентенция камуфлируется головокружительной инверсией, а хлесткая рифма и ошеломительная метафора создают иллюзию содержательной глубины.

Эта опасность генетического перерождения русской поэзии испугала совестливого Пастернака. Поздний Пастернак — единственный в своем роде пример *пока-янного* отрицания своей же ранней поэтики (см. напр., в его письме к Вяч. В. Иванову: «...я остро и тяжело чувствовал себя виноватым перед Вами, я в Ваших неверных или искусственных нотах слышал свои и мучил-

ся тем, какой я Вам подал дурной пример...» или его же признание в письме к В. Шаламову, в том, что он сам, Маяковский и Цветаева «творили беззакония, расшатывая свои собственные устои и расковыывая враждебные им силы дилетантизма»). В его обличениях «эстетических прихотей распущенного поколения», жертвовавшего сущностью ради «посторонней остроты», слышится толстовский пафос. В связи с этим вовсе уж не кажется парадоксальным утверждение автора «Сестры моей — жизни», что «в настоящее время менее чем когда-либо есть основание удаляться от пушкинской эстетики».

Поэтику позднего Мандельштама можно определить как благородную сложность. «Вот уже четверть века, как я <...> наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе», — заявил поэт в письме к Тынянову незадолго до гибели. Сегодня, когда Мандельштам признан победителем и одно суждение о нем отличается от другого лишь большей или меньшей апологетичностью, достаточно ясно определились негативные последствия «изменений», привнесенных им в строение и состав современной поэзии. Сложность Мандельштама (как и Цветаевой) была именно поздней, в отличие от «врожденной» и преодоленной сложности Пастернака. «Камень» — это преимущественно воздушные, пушкински прозрачные стихи. Зрелая сложность Мандельштама, не в последнюю очередь отталкивавшаяся от казенного примитива, была искусством высшего пилотажа, тем высоким искусством, на фоне которого еще резче проступала нищета щипачевско-оша-

нинской простоты, которое лишало эту простоту права на существование. Так воспринимался Мандельштам в эпоху застоя, и как раз тогда благородная сложность его стихов действительно «кое-что изменила» в сознании поэтов разных поколений.

Но мандельштамовская поэтика спрятанных реминисценций, «пропущенных звеньев» и «метафорических шифров» (М. Гаспаров) уже заключала в себе зародыш филологического соблазна, овладевшего новейшей поэзией, в которой слово теряет свою семантику вследствие ее непропорционального расширения, где, проще говоря, слова, означая всё, уже не означают ничего. Когда Мандельштам утверждал в «Разговоре о Данте», что «слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны», он имел в виду не столько дантовский, сколько свой собственный метод. В его наименее удачных вещах сведение этих «разносторонних» смыслов к единому художественному смыслу требует кропотливого интеллектуального усилия. И даже когда это усилие в конце концов вознаграждается — не происходит цельного поэтического восприятия, той, по его же выражению, «радости узнавания», которая отличает пушкинский канон («поэзия должна быть глуповата...»). Читатель вместо эстетического наслаждения испытывает всего лишь удовлетворение от разгаданного ребуса.

Отсюда и поздние мандельштамовские срывы вроде: «недуги — недруги других невоскресших дуг». В своих отношениях с поэтической материей Мандельштам как бы остановился у края пропасти, дошел до критической точки, за которой хаос невозможно организовать гармонией. К этой грани несколько иначе подступала Цвета-

ева. В таких вещах, как «Поэма воздуха», окружавший ее мировой хаос она словно заклиняет средствами самого хаоса. Безвременная смерть обоих поэтов почему-то наводит на мысль, что их насильственно оборванное творчество было лишено какой-то последней трансформации. И нельзя исключить, что это было бы приближением к ясности пушкинского типа.

В новейшей поэзии мандельштамовский принцип ассоциативных сплетений, «знакомства слов» попросту доведен до абсурда. У Парщикова или Кальпиди слова находятся уже в противоестественной связи друг с другом. Иное дело Иван Жданов: его «блаженное, бессмысленное слово», прорвавшееся к читателю на исходе «советской ночи», по крайней мере, исполнено классического благородства.

Новейшая поэзия унаследовала предшествующие традиции со всеми накопившимися в них ядами, против которых не только не выработала иммунитета, но и активизировала их разрушительную силу. Хилой советской простоте, игнорировавшей поэтическую материю, она противопоставила раздутую материальную сложность. Истоки этого раздувания парадоксально обнаруживаются в доктринах советской же «образованщины», в разнообразных литературных учебках. Во времена, когда высокое назначение поэзии было отменено или забыто, педагоги вроде Сельвинского (чьи собственные стихи — нагляднейший пример принципиальной эклектики) учили, что любое содержание можно выразить любыми средствами. Насаждавшееся ими версификационное экспериментаторство было сродни лысенковской селекции. Так формировалась соблаз-

нительная филологическая ересь, выдвинувшая самоценность стиля, манеры, интонации, «своего» словаря и т. п. Пушкинская ценностная иерархия была в очередной раз поставлена с ног на голову. Подобно тому, как Лев Толстой не считал честность достоинством, в XIX веке под оригинальностью понималось нечто большее, нежели манера и интонация. Пушкин, как известно, говорил о Баратынском: «Он у нас оригинален, ибо мыслит».

XIX веку было столь же чуждо высокомерное понятие «самовыражение». Связь этого понятия с общим кризисом гуманистической культуры насквозь очевидна. По пушкинскому представлению, творческий акт начинается, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется». Чтобы ощутить конкретное значение этой формулы, необходимо избавиться от принижающего ее метафорического толкования. Самовыражение жаждет непрерывной новизны, постоянно формально прогрессирует, усложняется, меняет метафоры на «метаметафоры» и проч. В лучшем случае мы получаем талантливые стихи с набором изысканных тропов, со «своим» словарем и манерой при отсутствии существа поэзии.

Пока человек здоров, он не замечает работы того или иного органа, тотчас же дающего знать о себе при болезни. Стиль Лермонтова или Фета с его незаметной, не осознающей себя механикой — сродни здоровому организму, в отличие от стиля самовыражения с его болезненно выпирающими частностями. Обособляющимся стилем неощутимо выхолащивается порою и незаурядный творческий дар. Так случилось с Бродским, законсервировавшим свой стиль в начале семидесятых. Так

смысловая внятность в последних стихах Ахмадулиной съедена ее же манерой и интонацией.

«Здоровый» стиль русской поэзии — это «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Выхожу один я на дорогу...», «Я, я, я. Что за дикое слово! Неужели вон тот — это я?..» Уже не просто стихи, а часть нашего мироощущения. Все прочее — литература.

Стоит ли удивляться, что стихов теперь почти не читают? Стоит ли задаваться вопросом — почему? Потому что поэзия, не исполняющая своего высокого назначения, не нужна. Потому что поэтика украшения и изобретательства — в состоянии истощенности и разложения. Потому что сегодня даже нечто очень талантливое, созданное по методу «как делать стихи», неизбежно оказывается вторичным. Сейчас невозможно представить себе поэта, который придет и поразит нас неслыханной новизной, потому что источники новизны отравлены. Поезд ушел. Опоздавшие пытаются на ходу вскочить в следующий, но он обречен крушению, ибо пути впереди разобраны.

«Я не люблю иронии твоей...»

В СВОЕЙ знаменитой статье, эпиграфом к которой стала эта некрасовская строка, Александр Блок определил иронию как «болезнь вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа». Через сто лет гениальная формулировка Блока становится по-новому актуальной.

Мы живем в эпоху тотальной иронизации. Возьмите в руки любую газету: что ни заголовок, то смешок, ужимка, кукиш в кармане. Материалы некогда солидных изданий, если не по содержанию, то по тону могли бы стать законной добычей журнала «Крокодил». Высокое неощутимо выхолащивается из обихода, и без юмора подчас и разговаривать не о чем. Кукольные словечки «прикол» и «стёб» непомерно выросли в своих семантических объемах: сегодня они означают и образ мышления, и модель поведения, и культурное содержание.

Известно, что на высотах духа иронии, как правило, нет места (если только, подобно немецким романтикам,

расширительно не трактовать ее как «божественную полноту»). Неироничны Библия и «Илиада», а в «Божественной комедии» меньше всего комедии. Ирония несовместима с сакральным, и, наоборот, по мере десакрализации общества набирает силу ирония. Когда советская идеология насильственно присвоила себе сакральный статус, иронию стали использовать исключительно для изображения (изобличения) врагов. Допускались, правда, отдельные послабления. В некоторых резервациях соцреализма благополучно обитали остапы бендеры и деды щукари. Да еще тарапуньки и штепсели развлекали дуреющих от скуки пенсионеров.

Ирония ожила после хрущевской оттепели. Шестидесятники прозревали остро. А потом всё произошло словно по законам самой иронии: с марксистским прошлым — по известному определению Маркса — страна расставалась смеясь. Но явно превышенная доза лекарства обернулась ядом для слабого общественного организма. На веселом лице разрушителя постепенно застывала блаженная улыбка идиота.

Джинн был выпущен из бутылки. Перестав быть защитой от лживой идеологии, нарастившая мышцы ирония сама перешла в нападение. Разрушив мнимые ценности, она взялась за истинные: ребенка выплеснули вместе с грязной водой. Любая ценность сквозь призму иронии стала казаться относительной, всё начало двоиться, выворачиваться наизнанку, принимать уродливые очертания. Прямое неподмигивающее высказывание выглядело подозрительно. Иронический «беспредел» подорвал вековое доверие к печатному слову, чудом

сохранявшееся в России даже в период брежневского вранья. Борясь с советской пошлостью, ирония не работала для себя спасительного иммунитета и сама выродилась в пошлость. Причина — в отсутствии чувства меры, той самой пушкинской «соразмерности и сообразности». Подлинный талант вообще склонен к самобузданию, а посредственность — к бесконтрольному раскрепощению. Иронизирующая бездарность всегда имеет больше шансов на успех у толпы, нежели угрюмый талант.

Есть ирония и ирония. За одной — выжженная пустыня, за другой — «невидимые миру слезы». Булгаковское «великолепное презрение» — это выражение Ахматовой вполне применимо и к Зощенко — не покрывается маломощным определением «сатира», вполне подходящим, скажем, к Жванецкому. Черная страдальческая ирония Александра Еременко имеет лишь внешнее сходство с филологическим ёрничаньем его подражателей. Чистая, беспримесная насмешка быстро устаревает. Стихи Иртеньева мало-помалу стали похожи на пародии Александра Иванова. Мичуринские опыты выведения новых художественных организмов из ошметков разнородных стилей оказались всего лишь окультуренным капустником. Тимуру Кибирову не удастся «привить классическую розу» к капустному «дичку», потому что мухи все-таки существуют отдельно от котлет.

Блок назвал иронию болезнью. Необходимо лекарство, но спасительный рецепт никому не известен. «Мы не врачи, мы — боль» — простите уж эту затасканную цитату из Герцена. Но если не станет больно по-настоящему — надежд на исцеление нет.

Варвары

Когда я сегодня слышу разговоры о «чистой» поэзии, о том, что поэзия «ничего никому не должна», я с умилением вспоминаю, что когда-то и сам изрекал нечто похожее в прокуренной комнате литинститутского общежития на Добролюбова 9/11, в начале 1980-х. Юные подвыпившие поэты, мы ночи напролет со слезами декламировали еще не разрешенных Гумилева с Ходасевичем или Райнера Марию Рильке в переводах Константина Богатырева, и кто-то (возможно, это был я) брезгливо отшвыривал в угол свежий журнал с очередной «Далью памяти», предварительно сняв с него сальную сковороду.

В нынешней ситуации речи о чистоте и независимости нашей и без того почти не востребованной поэзии — такая же пошлость, как и прежняя проповедь ее гражданского служения. Истинность и ценность иного утверждения не в последнюю очередь определяется тем,

кто и в какое время его произносит. Одно дело, когда «чистоту» искусства провозглашает осмеянный Фет, отстаивающий поэзию от «нечистых» посягательств Писарева и прочих властителей тогдашних дум. И совсем другое дело, когда об этом благополучно и бодро долдонит сегодняшний эстет.

Набивший оскомину афоризм Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт» дискредитирован не только контекстом времени, вкладывавшего в него оттенок цэдээловского ресторанного бахвальства, но и убогой художественной практикой его автора. Гораздо вернее и целомудреннее — может быть, потому что оплачено жизнью — звучит высказывание Мандельштама: «За стихи у нас убивают...»

Ревнители чистоты и неангажированности искусства любят, как на высшую инстанцию, кивать на Пушкина, на его хрестоматийный отказ «зависеть от царя, зависеть от народа...», на его гневное «подите прочь!», брошенное назойливой черни. Но аристократ Пушкин отвергал вовсе не идею служения и долга. Служение и долг — изначально дворянские добродетели, как честь и благородство. «Цель художества — идеал, а не нравовучение», — утверждал поэт, отклоняя притязания толпы, навязывающей искусству чуждые задачи. При этом, оценивая переведенную Гнедичем «Илиаду», Пушкин все же требовал от поэта «благоговейного служения». Близорукие разночинцы, а затем и марксистские идеологи уже видели в самом служении осуществление глобального «нравовучения» — исполнение социального заказа.

Припомним знаменитую триаду, определяющую, по Пушкину, назначение поэта: «Мы рождены для вдох-

новенья, / Для звуков сладких и молитв». Надо полагать, что «молитвы» венчают стихотворение не только ради рифмы. Становясь «молитвой», поэзия перестает быть вещью в себе. Поэт, случалось, бывал и «богоборцем», и убежденным атеистом, но поэзия его, если она — подлинно «образ мира, в слове явленный», а не агитка бездарного Демьяна, атеистической никогда не была. Только глухому не слышна эта несегодняшняя, молитвенная интонация, которой проникнута поэзия от Тредиаковского до Тарковского. В это молитвенное «поле» попадала не только ода «Бог», но и какие-нибудь стихи «на птичку», и даже стихи о советском солдате, у которого «враги сожгли родную хату».

Молитвенным пафосом отличается особенное, присущее лучшим нашим поэтам «пречистое слово» — по замечательному определению Ахматовой. Между этим «пречистым» словом и «чистым» (очищенным) словом постмодерниста — дистанция огромного размера. К холодному (немолитвенному) слову русские поэты всегда испытывали если не отвращение, то недоверие. Например, Блок в своих, пусть и не во всём справедливых претензиях к акмеистам в предсмертной статье «Без бога, без вдохновения».

В литературе XX века восторжествовало слово профанное, «стилистическое». Породивший его авангард и унаследовавший разномастного толка андеграунд, если и противостояли безбожной идеологии, то только эстетически. Я думаю, что автор скандальных «Прогулок с Пушкиным» не лукавил, когда говорил, что с советской властью у него исключительно стилистические расхождения. Так молитвенное слово было растоптано

совокупными усилиями соцреализма и более вменяемого (чаще всего ведавшего, что творит) авангарда.

В результате литературу завоевали варвары. Это варварство, как пятно из «Кентервильского привидения», проступает сквозь все филологически изошренные, до тошноты переутонченные тексты. О да, именно «тексты» — какой очаровательно саморазоблачительный термин! Варвары полагают, что «молитвенное» слово они упразднили своей «новизной». Но — как сказал Ницше — «достойно смеха, когда общество нищих постановляет отмену права наследования».

И лишь осознавшие свою нищету смогут задуматься не только над тем, кому и чего поэзия не должна, но и над тем, что же она, наконец, должна и — Кому.

Искусство красить заборы

В «ОБЩЕЙ ГАЗЕТЕ» ЗА 7—13 АВГУСТА ОПУБЛИКОВАНЫ ЗАМЕТКИ Сергея Гандлевского «Августовские тезисы». Известный литератор тонко и взвешенно, изящным слогом и — воспользуюсь его же определением — «в естественном и уважительном тоне» диагностирует состояние современной культуры.

Автор призывает «заниматься искусством, как Том Сойер заборы красил, играя и заигрываясь, — тогда и мы не останемся равнодушными». Да, конечно, подумал я, как же иначе? Обозначая «предпосылки для нынешнего отечественного постмодернизма», Гандлевский совершенно справедливо констатирует, что «релятивизм всего спектра — от веротерпимости и толерантности до цинизма — стал массовым мировоззрением». Мне симпатично утверждение автора, что «хорошая литература не может играть в бирюльки» (бирюльки же — не заборы!); созвучными моим собственным показались его

соображения на тему «как не следует заботиться о стиле» и проч.

Я отложил газету с чувством глубокого удовлетворения. Безотчетное недоумение, неуловимое несогласие созревали во мне постепенно. Не в силах унять нарастающее беспокойство, я взялся перечитывать статью. На сей раз некоторые суждения автора не выглядели столь бесспорными. «Идеология себя скомпрометировала, массовые конфессии отпугивают...» — возможно, но *кого* именно отпугивают? «Об исключительности и важности своего слова для мира не надо заботиться...», — да, но опять же, *кому* не надо? В иных случаях без такой озабоченности не бывало и самого слова. «Естественный и уважительный тон» Гандлевского представлялся мне все более безапелляционным.

Все окончательно прояснилось, когда я вдруг сообразил, что автор заметок — *поэт*! И все эти рассуждения о толерантности, ужасных «сборных идеологиях» и «опасности проникнуться сверхзадачей» в устах *поэта* вмиг показались мне отвратительной общедемократической жвачкой. Релятивизм и цинизм стали мировоззрением — ну как тут поэту «не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома»? «Естественней» ли для него в такой ситуации бодро советовать нам размалевывать заборы?

Надо ли доказывать поэту, что нетерпимость в искусстве неизбежна и даже желательна, а толерантность необходима политику и обывателю, чтобы не пролилась кровь? По Мандельштаму, сама филология «была вся кровь, вся — нетерпимость, а стала пся-кровь, стала все-терпимость...» Йейтс утверждал, что «поднебесье полно лязга скрецающихся мечей».

Ни Христос, ни апостол Павел никакой толерантности не проповедовали. Занятно было бы вообразить, как Достоевский и Толстой отнеслись бы к сегодняшнему всеразмывающему плюрализму, но я не предлагаю этого Гандлевскому: не исключено, что для него они — типичные представители отпугивающих соборных идеологий. И едва ли авторитетней оказался бы для него Константин Леонтьев, всю жизнь воевавший с тошнотворной либеральной терпимостью.

Если развивать плоскую логику автора заметок, не получится ли, что вышеназванные основатели конфессий и «скомпрометированные идеологи» сами себя высекли, подобно неувядаемой унтер-офицерской вдове? Однако тому же Достоевскому было хорошо известно, что может произойти с идеей, выброшенной «на улицу».

Да ведь и Гандлевскому превосходно известно, сколь толерантно обошелся пушкинский поэт с обступившей его настырной чернью, как, заботясь «об исключительности и важности своего слова»,отреагировал он на ее требования. Гандлевский, автор заметок, размышляющий о естественности как «лучшем способе уклониться от социального заказа», неминуемо оказывается на стороне Пушкина. Так почему же поэта Гандлевского не «отпугивает» новая, ныне уже литературная чернь, утверждающая, по выражению Ортеги, «свое право на пошлость и пошлость как право»? Мыслитель Гандлевский не соблазняется соборными идеологиями, отчего же поэт Гандлевский заморожен элементарной политической идеей свободы слова? Я бы не стал задаваться такими вопросами, если бы сам автор заметок не дал на то оснований своими публикациями и интервью, где

он демонстрирует сочувственную терпимость к литературным выходкам зарвавшейся черни.

Но я не могу и не хочу быть толерантным к подобной толерантности Гандлевского. Более того, меня бы огорчило, если бы он оказался толерантным к высказанным здесь соображениям: я бы насторожился в отношении их убедительности.

Что же до любителей красить заборы, тут я целиком на стороне Гандлевского. Всем Томам Сойерам искренне желаю успеха в их высоком искусстве. Играйте и заигрывайтесь. Ярких и свежих вам красок. Огромных вам заборов. Приятных вам игр.

Совершенство и самовыражение

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Тютчев

ГЕНИЙ И БЛАГОДАТЬ

Чувство, неизменно сопутствующее чтению иных шедевров Пушкина, Лермонтова или Фета: стихи во все не написаны в привычном смысле этого слова. Без отчетная уверенность, что такое совершенство не могло быть достигнуто только человеческим, сколь угодно гениальным, порывом. Что стихи как-то угаданы, продиктованы свыше. Что в процесс их создания вмешались чудесные благодатные силы.

В этом нисколько не сомневались сами поэты. У Пушкина «божественный глагол», касающийся «до слуха чуткого» поэта — не совсем метафора. И Ахматова, которой было хорошо известно, «из какого сора растут стихи», призналась все-таки: «И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь».

Существование черновиков не должно вводить в заблуждение. Благодать не снисходит на поэта «в готовом виде». То, что называют творчеством, здесь, вероятно, означает встречный прорыв к «божественному» прообразу стихотворения, постепенное отметание «человеческого» сора, случайных и лишних слов, неизбежно наплаивающихся на смутно брезжащий идеал. Неточное слово, небрежная строчка или неряшливая рифма сигнализируют о недоснятии какого-то слоя, недослышании «чутким слухом» какого-то звука. Художественное совершенство и есть максимально возможное приближение к идеальному образцу.

Но бывают стихи, сотворенные «слишком человеческими» усилиями, не имеющие своего небесного прообраза или не приблизившиеся к нему. Стиль их сочинителя часто проступает на них, точно капли его трудового пота, точно отпечатки пальцев. То, что называют творчеством, здесь означает самовыражение. Это может быть гениальное самовыражение и высокое искусство, как поэзия раннего Пастернака, поздних Цветаевой и Мандельштама. Но даже в такой поэзии нет *благодатно даруемого совершенства*.

* * *

Я прекрасно осознаю всю рискованность последнего заявления. Понятия «совершенство» и «самовыражение» здесь подобны опознавательным знакам на плане таинственной пограничной местности. Однако зыбкость границы между ними не означает ее отсутствия.

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал...

Это четверостишие Пастернака Маяковский в своей знаменитой работе «Как делать стихи?» назвал гениальным. С оценкой Маяковского трудно не согласиться, но весьма показательно, что гениальная пастернаковская строфа была выбрана им в качестве иллюстрации образцового *деланья* стихов. Беру на себя смелость утверждать также, что Маяковский ни в каком случае не стал бы иллюстрировать свои положения таким, например, отрывком из Пушкина:

Было время, процветала
В мире наша сторона;
В воскресенье бывала
Церковь Божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса...

* * *

В одах «Бог» и «На смерть князя Мещерского» косноязычный державинский стих впервые в русской поэзии прорвался к благодатному совершенству. Преобразив ветхую словесную ткань, благодать через поэта загово-

рила как бы на собственном языке. (Что это так, понимал сам Державин, вспоминая на старости лет, как «проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему *вперены* были» [18: 307]¹ (курсив мой. — И. М.). Пусть нас не смущают «понятия» — не за одни лишь понятия проливает *поэт* благодарные слезы!) Волшебная гармония, зазвучавшая в балладах Жуковского и элегиях Батюшкова, тоже не позволяет усомниться в ее сверхъестественной природе.

Справедливо ли утверждать, что допушкинская поэзия своей обращенностью к верховному Источнику наших благ и скорбей, осознанием тщеты и тленности всего земного и надеждами на потустороннее утешение была особенно предрасположена к благодатным восприятиям? Но духовные оды и «размышления о Божием величестве» писались задолго до и целую вечность после Державина. «Унылая» элегия была традиционным процветающим жанром. Почему же «ответные» волны благодати хлынули именно на Державина и Батюшкова? Оставим на миг слишком напрашивающийся аргумент о превосходстве их талантов. Соблазнительно было бы рассуждать в духе Бродского, что через Державина созрел сам язык и «вытаскивал поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии...» [9, 4: 83] (почему это не так, надеюсь показать в дальнейшем). Соблазнительно было бы толковать о смиренной вере Жуковского, о сера-

¹ Здесь и далее в квадратных скобках указывается порядковый номер источника в библиографии, приложенной к концу работы, вслед за ним — номер тома (если он есть) и номер страниц.

фической гармонии его личности, обусловившей «его стихов пленительную сладость». Но как, в таком случае, быть с Пушкиным, ветреником и «афеем», которому был уготован дар совершенства, никем не превзойденного?

Сам Пушкин понимал, что *никакие* «потому что» здесь не правомерны. «Дух дышит, где хочет». Катастрофа с Сальери случилась не оттого, что он «поверил алгеброй гармонию», а оттого, что вознамерился стяжать благодать «в награду любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия, молений...»

Это было великое прозрение Пушкина.

* * *

Но позвольте, возразят мне, — у Пушкина все же речь не о благодати, а о «бессмертном гении» Моцарта! Его-то и желал бы стяжать Сальери в своей безумной распре с небесами! Ведь это как будто не совсем одно и то же?

Пушкин, четко разграничивший «божественный глагол» и «чуткий слух», конечно же, знал, сколь соблазнительно отождествлять благодать даже со «священным даром» — «бессмертным гением». Все прояснится, если мы спросим себя: кто отождествляет их у Пушкина в своем монологе? И окажется, что Сальери, осознавший неземное происхождение музыки Моцарта, так и не смог понять, что *чудо* не стяжается ни молениями, ни самоотверженьем, ни его собственным талантом, с помощью которого он в «искусстве безграничном до-

стигнул степени высокой». И — ни «бессмертным гением» Моцарта — мог бы добавить Пушкин².

Расхожие выражения «талант от Бога», «гений от Бога», как ни странно, только запутывают проблему. Можно говорить о гении Моцарта, нельзя говорить о *его* благодати. «Священный дар», однажды полученный свыше, отныне принадлежит художнику и до некоторой степени находится в его власти. «Божественный глагол», посылаемый в редкие минуты его «священной жертвы», возвращается к своему Источнику, а «бессмертный гений» остается «гулякой праздным» и «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он...»³ Искусство, в особенности в XX веке, дает немало примеров гениальной самореализации; совершенство же через художника являет миру отзвук божественной гармонии.

Поэтому неравенство талантов не имеет здесь решающего значения. Соблазнительно утверждать, что Державин и Пушкин достигли совершенства, потому что были талантливее Ломоносова и Кюхельбекера. Случа-

² С легкой руки Белинского в литературе о «Моцарте и Сальери» утвердилось мнение, что идея трагедии — «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» [25: 27]. Однако такого различия нет у Пушкина. Напротив, Моцарт, защищая репутацию Бомарше, говорит Сальери: «Он же гений, как ты да я». Примечательна «обмолвка» Вячеслава Иванова: «Сальери завидует благодати, отпущенной Моцарту не по заслугам» [31: 253]. Д. Дарский и М. Костолевская близко подошли к проблеме благодати, но разграничения между гением и благодатью не делали [25: 101, 821].

³ Кьеркегор говорил о «заблуждении, согласно которому поразительная одаренность гения и есть дух, положенный как дух» [23: 193].

ется ведь, что благодатью осеняется меньший, а не больший дар. Бродский был, несомненно, талантливей Арсения Тарковского, но, в отличие от последнего, почти не имел творческой благодати⁴.

С О В Е Р Ш Е Н С Т В О И С А М О В Ы Р А Ж Е Н И Е

У СОВЕРШЕНСТВА НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПРЕВОСХОДНОЙ степени — так полагает ограниченное человеческое сознание. Совершенство есть полнота. Пушкин и Моцарт (а для кого-то, предположим, иные гении) дают нашему эстетическому чувству эталон такой полноты, образец достижений, никем не превзойденных, ни с чем не сравнимых.

Но значит ли это, что в подобных достижениях заключена полнота всей возможной гармонии, какая-то «окончательная» полнота? И если для Бога нет ничего невозможного, на чем настаивал Кьеркегор, то всегда вероятно чудо, и миру будет дарована гармония более совершенная, чем прежняя, которая тоже ведь была явлена чудом!

Возможность чуда раскрывает беспредельную перспективу совершенства, возводит его в бесконечную превосходную степень. Но именно поэтому совершенное творческое достижение — всегда только *максималь-*

⁴ У раннего Бродского было несколько совершенных стихотворений вроде «Рождественского романса» и «Черного коня». Эти стихи могли казаться «волшебными» даже Ахматовой. Нельзя не отметить также дивное «Сретенье» (1972).

ное приближение к своему небесному прообразу, а не абсолютное слияние с ним.

* * *

Максимальность приближения и означает, что нашему творческому порыву положен предел. Поэтому совершенство в техническом смысле есть полная мера⁵. О совершенном стихотворении обычно говорят, что в нем ничего ни прибавить, ни убавить нельзя. Недостаток или превышение полной меры — уже несовершенство. Недостаток полной меры (когда «можно прибавить») легче всего замечен в официальной советской поэзии, в скудости ее изобразительных средств. Но, представив себе стихи, например, Ахмадулиной и избыточность их стиля, мы поймем, что такое превышение полной меры (когда «можно убавить»). Оба рода несовершенства в их крайних проявлениях сводятся к графомании. И если в первом случае графомания — простое неумение писать, то во втором — наступает деградация стиля, и пишущий рискует постепенно превратиться в графомана⁶.

Но совершенная полнота меры не может быть достигнута или восстановлена несовершенным творческим усилием. Ущерб здесь нельзя восполнить прибавлением, а излишек умерить убавлением, если не

⁵ Не зря, говоря о «лирической дерзости» Тютчева, Фет настаивал: «Но рядом с подобной дерзостью в душе поэта должно неугасимо гореть чувство меры» [39, 2: 156].

⁶ «Талант и графомания — понятия, не исключают друг друга», — заметил однажды Георгий Иванов [21, 3: 495].

происходит чудо. Чудо благодатно преображает художественные средства, создавая возможность совершенного произведения.

Отсюда понятно, что от художника ни под каким видом нельзя *требовать* совершенства. Некорректно, например, Евтушенко или Вознесенскому ставить в укор несовершенство их стихов. Соблазнительно говорить при этом, что они как-то «замкнули» слух, вышли не на ту дорогу или руководствовались ложными эстетическими принципами. Лучше всего вспомнить стих из Евангелия: «Они уже получают награду свою». И если их поэзии не дарована благодать — ее должно судить лишь по закону, «ими самими над собою признанным».

* * *

Стихотворение Пушкина «Поэт» помогает установить наиболее существенное метафизическое различие между совершенством и самовыражением. Необходимо только прочесть его «с суеверным вниманием», как нам рекомендовал Гершензон читать Пушкина [13: 15].

Стихотворение было неправильно или тенденциозно прочитано, вследствие чего и различные трактовки «Поэта» оказывались неверными или поверхностными. Вызывала недоумение, оспаривалась и искажалась несложная, в сущности, мысль Пушкина о том, что поэт погружается «в заботы суетного света» и остается «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней», пока его «не требует к священной жертве Аполлон», пока не «коснется его слуха божественный глагол». Та-

кой поэт одинаково не устраивал ни утилитаристов, ни эстетов. Революционер Белинский объявил пушкинскую мысль ложной, прибавив, что «наше время преклонит колени перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни» [6, 2: 124]. Белинскому вторил сторонник «чистого искусства» М. Катков (в будущем — реакционер): «Это только факт, а не закон. Напротив, мы должны убедиться, что богатый дар природы может вполне проявить себя только при условии высокого нравственного и умственного образования» [33: 394].

Затем в пушкинском поэте обнаружили двойственность и разлад и немедленно приписали их самому Пушкину. И. Аксаков, утверждая, что Пушкин «сам сильнее всех осознавал в себе эту двойственность», патетически восклицал: «Что должен был испытывать в глубине своего духа носитель таких великих божественных даров в те минуты, когда сознавал свое ничтожество?..» [3: 275]. Вслед за Аксаковым Вл. Соловьев тоже усмотрел в стихотворении «разлад между творческими и житейскими мотивами», будучи уверен, что «в Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и несвязные между собою существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира» [31: 24—25]. Злополучную двойственность находили и Мережковский, и Вяч. Иванов, и С. Булгаков, и И. Ильин [31: 130, 256, 281, 330], и Гершензон [13: 16], и Вересаев [32: 199]. Булгаков, в отличие от Аксакова, даже знал, что именно «должен был испытывать» Пушкин: «Не обращается ли здесь поэт со словами

укора и раскаяния, столь ему свойственных, к самому себе, к своему духу?». Ильин также писал о строгом суде Пушкина над собой.

Мережковский и Гершензон говорили о «чуде перерождения» поэта в момент творчества, устанавливая связь стихотворения с «Пророком», созданным годом ранее. Связь эта очевидна хотя бы из-за лексического сходства обоих произведений, отмеченного Соловьевым [31: 80]: «до слуха чуткого коснется» — «моих ушей коснулся он»; «душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел» — «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы» и т. д. Оттого и Аполлон здесь — не мифологическая метафора, а целомудренный заместитель того Бога, чей «глас воззвал» к пушкинскому пророку. Но Ходасевич был прав, призывая не отождествлять поэта с пророком во избежание спекуляций «на тему о высшем призвании поэта по “Пушкину”» [41: 2, 405]. Тем более что такое отождествление лишь углубляет пресловутый «разлад».

Гершензон, забывая собственный завет «слепо, даже суеверно верить всем сообщениям Пушкина» [13: 95], был убежден, что «Пушкин говорит метафорами: “Аполлон требует поэта”, “до слуха коснулся божественный глагол”» [13: 16]. Однако куда проницательней оказался Лев Шестов, заметивший, что эти пушкинские слова «мы *принимаем* за метафору» [46, 2: 328] (курсив мой. — И. М.). Во всяком случае, тут — не совсем то переносное значение, что закреплено за метафорой, скажем, в «Поэтическом словаре» Квятковского. Тонкий мыслитель Гершензон невольно смыкался с Писаревым, также увидевшим в Аполлоне и «божественном глаголе» только

«аллегорические обороты речи», отрицавшим их «самостоятельное существование» с грубых атеистических позиций [32: 74]. Гершензон, странным образом не желая понять, «чей непостижимый призыв вдруг пробуждает» поэта, договорился до какого-то «гармонического бреда», которым он определил вдохновение по Пушкину [13: 16].

«Пушкин ни единым словом не намекает, что воплощение в одного из “детей ничтожных мира” мешает поэту быть поэтом», — отметил догадливый Ходасевич [41, 2: 118]. О том, что в стихотворении изображен «нормальный творческий процесс», писала и Лидия Гинзбург [14: 187]. Справедливо также ее утверждение, что пушкинские стихи противостоят шеллингианской концепции романтического идеализма Любомудров. Но «разлада» нет не потому, что «вступая из эмпирической действительности в область искусства, человек становится иным» (это все то же мерещковское «чудо перерождения»), и не потому, что «для Пушкина художественное познание очищало предмет от всего случайного и низменного» (Л. Гинзбург [14: 187—190]).

Обратим внимание на строки самого Пушкина: «Пока не требует поэта к *священной* жертве Аполлон», — «молчит его *святая* лира». Пушкин неслучайно поставил так близко однокоренные эпитеты. Святая лира и должна молчать, пока слуха поэта не коснется божественный глагол (в стихотворении «Рифма» лира прямо названа Пушкиным «божественной»). Пушкин не говорит о запрете, налагаемом Аполлоном: откровенная дидактика была бы не в его духе. Но такое молчание поэта само оказывается святым, и если не вменяется ему в обя-

занность, то становится его доблестью⁷. Соответственно и «ничтожество» поэта — допускаемое («*быть может...*»), а не декларируемое — не только «не мешает поэту быть поэтом», но и вообще не имеет никакого значения. Совершенно не важно, кто поэт — «гуляка праздный» или директор Царскосельской гимназии⁸. Пушкин, вопреки домыслам Аксакова и Булгакова, склонялся скорее к оправданию, нежели к осуждению подобного «ничтожества»: «Толпа <...> в подлости своей радуется унижению высокого, слабости могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал как мы, он мерзок как мы! Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы — иначе» [30, 10: 191].

В стихотворении Пушкина, без сомнения, изображен благодатный творческий акт. «Божественный глагол» — здесь не просто «зов Аполлона, требующий поэта к “жертвоприношению”», как полагал Гершензон [13: 184]. Не бывает абстрактного зова — поэты хорошо знают, что творческий первотолчок конкретно ощутим. Это может быть строка, образ, даже рифма, а также ритм будущих стихов. Пушкинский поэт — «...дикий и суровый, и зву-

⁷ Так получается, если «слепо и суеверно верить *всем* сообщениям Пушкина». Не знаю, было ли замечено, что Импровизатор из «Египетских ночей» — изящная насмешка Пушкина над ходячими представлениями о вдохновении. Иначе отчего чудесные *русские* стихи у него мгновенно сочинял *неаполитанец*, который, к тому же, «изъяснялся на плохом французском языке»?

⁸ Не имея представления о благодатном прорыве, иные литературоведы безуспешно пытались опровергнуть праздную гульбу Моцарта тем, что гений тоже трудится в поте лица и т. п.

ков, и смятенья полн» — совершает встречный прорыв к гармоническому прообразу стихотворения.

«Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта», — писал Пушкин в предисловии к «Путешествию в Арзрум». То и дело цитируя знаменитое пушкинское определение вдохновения («расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных»), меньше помнят, что несколькими строчками ниже поэт противопоставляет вдохновение восторгу, который «не в силе произвести истинное великое совершенство» [30, 7: 41]. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкин недвусмысленно определяет вдохновение как «признак Бога». Все, что написано не «по требованию Аполлона», совершенством не является. Это и есть самовыражение.

* * *

Совершенное произведение всегда исполнено гармонии, даруемой свыше, и потому оно — лучшее доказательство Бытия Божьего, нежели у Ансельма Кентерберийского или Декарта. Это доказательство может входить в намерения автора, не противоречить им и даже расходиться с ними — доказывает не автор, а гармония, заключенная в его произведении⁹. Несовершенное про-

⁹ Гоголь писал о Пушкине: «Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: “Смотрите, как прекрасно творение Бога!”» [15, 6: 381].

изведение (самовыражение) такой гармонии лишено, и потому всегда доказывает лишь присутствие в нем автора, независимо от его благочестивых или неблагочестивых намерений.

Что такое самовыражение, было известно уже Платону. В диалоге «Федр» Сократ утверждает, что существует «вид одержимости и неистовства — от Муз <...>. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от *совершенства*: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» [29, 2: 180] (курсив мой. — И. М.).

«Творения здравомыслящих» (самовыражение) не есть непременно рассудочная поэзия, как полагает комментатор Платона [29, 2: 533], это — искусство, «далекое от совершенства». «Поэзия должна быть глуповата», и Ходасевич разъясняет эту пушкинскую фразу вполне в духе Платона: «В поэтическом видении обнаруживается начало *демиургическое*; <...> бессмысленным оказывается здравый смысл и на нем построенная действительность» [40: 193—194] (курсив мой. — И. М.). Напротив, «иррациональные» стихи могут быть вполне рационально сконструированы (например, футуристическая заумь и т. п.).

Античные музы, как известно, выступали под водительством Аполлона. Музы, аониды, камены, к которым с древних времен обращались поэты, были для них не просто персонифицированным условным украшением. Тем самым демонстрировалось целомудренное отношение к божеству: творческая благодать воспринималась от него через посредничество муз. Батюшков

и Пушкин, называя поэта «наперсником муз и граций», еще чувствовали нечто существенное за мифологическими «фантазиями». Также и Фет «выражал ясное понимание сущности дела»¹⁰, когда обещал Музе: «И стану трепетный, коленопреклоненный / Запоминать стихи, пропетые тобой». Даже в стихах Некрасова, который, казалось бы, должен был отбросить за ненужностью всякую мифологию, есть его Муза, хотя она — «муза mesti и печали», «плачущая, скорбящая, болящая» и «кнутом иссеченная».

* * *

По странной иронии судьбы Ломоносов, «первый наш пиит», оказывается и первым теоретиком самовыражения. Не желая довольствоваться великой ролью реформатора стихосложения, Ломоносов создавал для будущих Сальери универсальную «алгебру», с помощью которой можно было бы «музыку разять, как труп». Его учения о «трех штилях», о «необычных речениях» и образах, построенных на «сопряжении далековатых идей», об эпитетах «простых, постоянных и украшающих» и т. п. были, по меткому определению Гукковского, «самоутверждением поэтической речи» [16: 15]. Его «правила о возбуждении, утолении и изображении страстей» не приснились бы даже Гумилеву. Собственная художе-

¹⁰ «Слова: *поэзия язык богов* — не пустая гипербола, а выражает ясное понимание сущности дела» — вынужден был признать Фет, обосновывавший творческий акт чисто эстетически, без помощи метафизики [39, 2: 168].

ственная практика Ломоносова во многом явилась красноречивой иллюстрацией его напыщенных теорий.

Поэтому нет ничего удивительного в холодном и даже неприязненном отношении к нему Пушкина. В 1825 году Пушкин писал, что стихотворство для Ломоносова было «иногда забавою, но чаще должностным упражнением» [30, 7: 29]. Позднее Пушкин подверг творчество Ломоносова еще более суровой оценке: «Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности <...> — вот следы, оставленные Ломоносовым» [30, 7: 278].

* * *

Лидия Чуковская вспоминала, как однажды к Ахматовой пришел польский филолог и заявил ей следующее: «Замечательные поэты Пастернак, Мандельштам, Цветаева создали свой язык, каждый свой, и на нем писали. А вы своего языка не создали, ваши стихи написаны просто на русском». С такой безапелляционной оценкой, к тому же принадлежащей иностранцу, можно бы и не считаться, если бы сама Ахматова с ней не согласилась [43, 3: 271].

Еще более тонкое замечание по тому же поводу находим у Марии Петровых: «Есть художники, для которых русский язык и дыхание — воздух — и предмет страсти. Такими были Пастернак и Цветаева. Для Ахматовой русский язык был воздухом, дыханием и никогда не был предметом страсти. Она не знала сладострастия слова» [28: 368].

Создание «своего» языка — способ самовыражения, распространенный в поэзии XX века. Для Золотого века русской поэзии «сладострастие слова» в целом не характерно, а исключения вроде Бенедиктова чрезвычайно редки. Напротив, у прекрасных поэтов, отнюдь не лишенных благодатных наитий, встречаются стихи, формально безукоризненные, в которых нет ни малейшего произвола по отношению к языку и во всем соблюдено чувство меры. Это — как будто все та же гармония, но стихи почему-то не трогают, и к числу шедевров их явно не отнесешь. О подобных стихах обычно говорят: холодное совершенство. Такое определение кажется мне наиболее уместным. Холодное совершенство — то же самовыражение, ибо стихи написаны не по «требованию Аполлона», а «гармония» их создана навыком и мастерством.

Холодное совершенство — обычно проблема поэтов второго ряда: Я. Полонского, А. К. Толстого, А. Майкова и других. И дело здесь не столько в степени их дарования, сколько в отсутствии или ослабленности у них внутреннего «пушкинского» критерия, позволяющего безошибочно отличить вдохновение от «восторга». Творчество таких поэтов как нельзя лучше доказывает, что благодать не почиет, что вдохновению присущи приливы и отливы, что чудеса не сходят с конвейера и т. п. Случается, поэт увековечивает единственное стихотворение (например, «Жаворонок» Кукольника), и это означает, что благодатное «повторение» не гарантировано вовсе.

Холодное совершенство несовместимо с благодатным: благодать — всегда «уголь, пылающий огнем». Не-

возможно говорить о холодном совершенстве «Анчара», «денисьевского» цикла Тютчева или стихов Блока третьего тома.

Многие доэмигрантские стихи Бунина могут быть примером холодного совершенства в поэзии XX века. Известная недооценка Бунина-поэта вызывалась не только пресловутой слепотой современников, но и большим количеством его анемичных пейзажных зарисовок и туристических этюдов, среди которых терялись такие благодатные шедевры, как «Сапсан», «Одиночество», «Льет без конца. В лесу туман...» и другие. Дореволюционная поэзия Бунина — трагедия многописания. «Грешно насиловать и заставлять петь свою свежую лирическую душу, когда она не хочет петь» — эти слова Блока [8, 5: 297] сказаны именно по поводу Бунина¹¹.

* * *

Совершенство всегда целостно. Одно и то же произведение как целое не бывает частично совершенным и частично несовершенным, ибо частичное совершенство — уже несовершенство. Чудесная природа не сливается с рукотворной, и чудо не происходит наполовину или на треть. Более того, одна фальшивая нота, неуместное слово, дурная метафора способны убить гармонию замечательных стихов и не дать состояться чуду.

¹¹ В поздней бунинской поэзии совершенные стихотворения уже преобладают. См., напр., «Морфей», «Зачем пленяет старая могила...», «В гелиотроповом свете молний летучих...», «Ночь» и многие другие.

Не претендуя на объективность и передавая лишь собственные ощущения, приведу два примера. Вот заключительные строки стихотворения Анненского «Тоска кануна»: «Иль в миге встречи нет разлуки, / Иль фальши нет в эмфазе слов?». Эта тяжелая «эмфаза», которая могла быть на своем месте в тексте какого-нибудь концептуалиста, подобно ложке дегтя, портит прозрачное, импрессионистическое стихотворение, близкое по поэтике Фету. В цветаевской «Магдалине» («О путях твоих пытаться не буду...»), столь восхищавшей Бродского, почти сразу же натыкаешься на невозможный перебор метафор: «Я был бос, а ты меня обула / Ливнями волос — и — слёз». Здесь сомнительное «обувание ливнями» усугубляется тем, что оно же — «обувание волосами — и — слезами» (!)¹².

Чудесная ткань стихотворения рвется, и в прореху выглядывает лицо автора. И если, как сказано у Пастернака, «...чудо есть чудо, и чудо есть Бог. <...> Оно настигает мгновенно, врасплох», то столь же мгновенно и врасплох оно исчезает. Золото на наших глазах превращается в песок. Слух поэта оказывается недостаточно чуток для восприятия «божественного глагола», и Аполлон пренебрегает его «жертвой». Стихотворение становится актом самовыражения. Оно удаляется от своего небесного прообраза, и там, где должна пульсировать живая сияющая гармония, торчат деревянные словесные протезы.

¹² Ссылки на особую эстетику поэта в этом случае несостоятельны. У каждого художника эстетика своя, но по большому счету, в пушкинском смысле «соразмерности и сообразности» для Овидия и Элиота, для Тредиаковского и Твардовского эстетика одна.

Но чудеса не подчиняются выводимым нами закономерностям — на то они и чудеса. Отдельная неудачная строчка, рифма и т. п. порою скрадываются гармонией целого. Гармония «включает» в себя и преобразует их рукотворную природу. Такое несовершенство в совершенстве, вероятно, можно объяснить тем, что стихотворение лишь максимально приближается к своему прообразу, а не совпадает с ним. И если небрежности «Тоски кануна» и «Магдалины» целиком на «совести» авторов, то в данном случае достигается максимум возможного, после чего все попытки «усовершенствования» приводят только к худшему.

«Следы» благодати, совершенные строки и строфы часто встречаются в несовершенных произведениях. В таких стихах, по верному ощущению Гумилева, — «совершенство отдельных частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов» [17, з: 9]. Не исключено, что подобные «сплавы» получаются тогда, когда благодатный прорыв не осуществляется своевременно, и стихи дописываются механически, в безблагодатном состоянии. Пушкин, вероятно, знал об этой опасности и не позволял себе дописывать стихи без вдохновения — не оттого ли у него так много неоконченных отрывков?

СОВЕРШЕНСТВО И ИСКУССТВО СЛОВА

О ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ СТИХАХ ИНОГДА ГОВОРЯТ: «искусство слова», «произведение словесного искусства» и т. п. Но, прилагая такие формулировки к пушкинскому

«Я вас любил...» или к «Завещанию» Лермонтова («Наедине с тобою, брат...»), не почувствуем ли мы некоторую бессмыслицу? И напротив, применительно ко многим стихам Мандельштама эти определения кажутся более чем уместными. Пронзительные, отчасти пророческие «Стихи о неизвестном солдате» — высокое искусство, сотворенное человеком. Но все же — не чудесное совершенство, дарованное ему свыше. И если в какой-то степени верно, что поэт — «только слов кощунственных творец», как сказано у Блока, то получается удивительный парадокс: в некоей незримой иерархии Пушкин и Лермонтов оказываются *менее* творцами, нежели Мандельштам, Пастернак или Хлебников.

На первый взгляд может показаться, будто «простота» Пушкина или Лермонтова сама по себе гарантирует совершенство их произведений и оберегает их от «искусства». Но не всякая простота совершенна, как, впрочем, не всякая сложность — непременно самовыражение. Существует профанная простота, не имеющая никакого отношения к благодатной, например простота официальной советской поэзии. Такова безблагодатная (за редчайшими, трудноуловимыми исключениями) простота Маршака, достигнутая именно средствами «искусства слова». *Установка* на простоту была у Исаковского¹³. Вероятно, это — тот самый случай, когда, по тонкому замечанию Вейдле, «сама непринужденность,

¹³ Сравнив, например, его лубочную «Катюшу» с таким подлинным шедевром поэта, как «Враги сожгли родную хату...», нельзя не почувствовать разную природу этих простых стихотворений.

искренность может стать манерой» [11: 75]. Подобной непринужденностью отличались и стихи Есенина после его отхода от имажинизма, когда он «вздернул удила классической формы» (выражение из стихотворения «Поэтам Грузии»). Есенинская безыскусность, впрочем, всегда немного отдавала имажинизмом — вплоть до «Черного человека».

Стремлением к стяжанию благодатной простоты можно объяснить неудачу поэзии «Парижской ноты». Адамович, мечтавший о том, чтобы поэзия стала «чудотворным делом», теоретизировавший о «волшебном светящихся строках, к которым нечего прибавить, в которых нечего объяснять» и «окончательных, единственно важных словах» [1: 191, 84, 229], предполагал, в сущности, их рукотворное деланье.

* * *

Благодатную простоту не следует безоговорочно отождествлять с той благородной простотой, о которой писал Пушкин в заметке «О поэтическом слог»: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» [30, 7: 81]. У Пушкина речь шла о поэтическом слоге его времени. Такой общий слог не осеняется вдохновением свыше; о благодати можно говорить лишь применительно к конкретному поэту. Благородная простота противопоставлялась Пушкиным «условным украше-

ниям стихотворства», освободиться от которых значило — освободить слог от классицистической и романтической изысканности. От тех или иных «условных украшений» были не вполне свободны стихи Жуковского и Дельвига, Вяземского и Кюхельбекера, а до определенного момента — и самого Пушкина.

Пушкин говорил о благородной простоте как об общепозэтической задаче («мы еще не подумали», «мы еще не понимаем», «время еще не пришло...»)¹⁴. Но опыт последующего развития русской поэзии показал, что та простота («так называемый язык богов» [30, 7: 81]), о которой мечтал Пушкин, никогда не становилась *общим* достоянием поэтов. Одни «условные украшения стихотворства» сменялись другими, да и сама простота для Добролюбова и Трефолева, равно как для Демьяна Бедного и Долматовского, означала нечто совсем уже иное, чем для Пушкина¹⁵. Благородная простота индивидуального слога достигалась вернее и неизбежнее не «искусством слова», а чудесным наитием, диктовавшим поэту «лучшие слова в лучшем порядке». В этом смысле простота Некрасова и Фета, Ахматовой и Заболоцкого и благородна, и благодатна.

¹⁴ Сравним схожее с пушкинским по смыслу и форме высказывание Жуковского: «Мы должны более остерегать себя от излишней украшенности, нежели от излишней простоты, ибо первая и далее от прекрасного и более опасная, нежели последняя» [19: 281].

¹⁵ Подробнее об этом см. в моей статье «Отравленный источник».

Нередко приходится слышать и читать о сложности поэзии позднего Баратынского, о его разрыве с поэтикой «гармонической точности»¹⁶, о темнотах в стихах его последней книги «Сумерки» и т. п.

Прежде всего стоит разобраться, какая сложность имеется в виду, что значит сложное стихотворение вообще. Существуют произведения, сознательно зашифрованные, *намеренно* рассчитанные на неоднозначное понимание. Есть также стихи, усложненные непреднамеренно, восприятие которых затруднено вследствие вычурности стиля их автора. Такого рода сложность — как правило, проблема поэта, точнее, проблема его самовыражения. Но бывает иная сложность, когда то, *что* и *как* сказано поэтом, *нельзя* выразить проще и яснее, и «непонятность» таких стихов — чаще всего проблема их читателя. С подобной сложностью мы и сталкиваемся у Баратынского, в частности в его «Осени» и «Недоноске».

Стихи Баратынского уводят нас в области темные и таинственные. Его «глагол страстное земное перешел» и «не найдет отзыва» у читателя, если тот не обладает схожим с поэтом внутренним опытом. Но явленное ему Баратынский передает с максимальной добросовестностью, с ясностью, предельно возможной в таких случаях. «Есть бытие; но именем каким / Его назвать? Ни сон оно, ни бденье; / Меж них оно, и в человеке им / С безумием граничит разуменье...» — какой удивительный

¹⁶ Бахыт Кенжеев даже обнаружил в его поэзии «отказ от связности выражения в пользу почти безумного косноязычия» (Литературная газета. 1996. 20 июня).

образец точности, точнее уже не скажешь! Баратынский скрупулезно расшифровывает темноту открывшегося ему «бытия»: «ни сон», «ни бденье», «меж них оно»... У Мандельштама иногда происходит противоположный процесс, когда внятное ему состояние бытия поэт зашифровывает темнотою самой речи: «Чтобы розовой крови связь / И травы сухорукий звон / Распростились: одна — скрепясь, / А другая — в заумный сон».

Парадоксальные словосочетания Баратынского, на которые часто обращают внимание исследователи его творчества, не имеют ничего общего, например, «с необычными речениями» Ломоносова или со «сладострастием слова». Оригинальность лексики поэта лучше всего определял Пушкин, писавший об «оттенках метафизики» Баратынского, выраженных на его «своеобразном языке» [30, 7: 84].

Пушкин постоянно отмечал гармонию и совершенство стихов Баратынского [30, 7: 221; 30, 10: 78]. Эту гармонию вовсе не нарушает синтаксическая утяжеленность отдельных периодов в «Осени» и в некоторых иных произведениях. Другое дело, когда исследователи заводят речь о «разрушении гармоничного образа мира» в поэзии Баратынского [34: 243]. Но дисгармоничную действительность поэт умел изображать гармоническими средствами — на то ему и была дарована «гармонии таинственная власть». В поэзии XX века подобное удавалось Ходасевичу и Георгию Иванову. Дурное единство формы и содержания — в иных случаях характерное для Цветаевой — тут вовсе не обязательно¹⁷.

¹⁷ Вспоминается изречение, приписываемое Дельвигу: «Ухабистую дорогу не должно изображать ухабистыми стихами».

У Ницше есть замечательный афоризм: «Чарующее произведение! Но сколь нестерпимо то, что творец его всегда напоминает нам о том, что это *его* произведение» [26, 1: 748].

Представьте, что читают вслух неизвестное вам стихотворение Хлебникова, или Цветаевой, или Бродского и просят определить, кому оно принадлежит. Вам это удастся почти наверняка и часто с первых же строк, ибо присутствие автора в произведении слишком ощутимо. И его манера, и его лексика, и его интонация как будто говорят вам: «Я — Хлебников», «Я — Цветаева», «Я — Бродский». По этому поводу рискну привести еще одну замечательную цитату: «Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!”».

Но вообразите аналогичную ситуацию с каким-нибудь «чарующим произведением» Фета, или Ахматовой, или Ходасевича. Что прежде всего сказало бы оно о себе самом? — «Я — красота», «Я — гармония», «Я — совершенство». Что же до авторства стихов, то Ходасевич распознаётся не столь безошибочно, как Цветаева: для него требуется более тонкий слух.

Нет ничего удивительного в том, что самовыражение, *создающее* собственный стиль, легче всего узнаваемо. Ведь и посредственные стихи порою выдают своих авторов: «Я — Кирсанов», «Я — Мартынов», «Я — Дмитрий Александрович Пригов». Навязчивый стиль со-

блзняет дурных филологов, полагающих, что узнаваемость словаря, манеры, интонации поэта априори свидетельствует о достоинствах его произведений. Такое заблуждение, ставящее телегу впереди лошади, поощряют также всевозможные поэтические семинары, совещания и прочие «литературные учебы». Оно сбивает с толку и заводит в тупик неопытных стихотворцев, занимающихся поисками своего стиля, выработыванием собственного «поэтического лица» и т. п.

Меж тем поэту, пишущему по благодатному наитию, ничего искать не надо, а часто и прямо противопоказано. «Надо еще жестче, неприглядней, больнее», как советовал Ахматовой Блок [8, 8: 459]. Поэзия шестидесятников даже в очень талантливых проявлениях была отравлена маниакальным стремлением к новизне, в крови ее бродило вечное ученичество. Как-то я брал интервью у Левитанского, и меня слегка смутило одно его высказывание: «Все или почти все в русской поэзии уже было, и чего-то добавить к ней, такой разнообразной и такой богатой, почти немислимо» (Литературная газета. 1994. 15 июня). Замечание казалось бесспорным, но я был удивлен самой постановкой вопроса. Из частных бесед с поэтом я вынес впечатление, что Левитанский очень гордился оригинальностью своей интонации, которую нашел и «добавил к русской поэзии». Скажут, что и это — немало, но, поставив то же самое в заслугу Тютчеву или Блоку, мы опять же почувствуем бессмыслицу.

Нередко приходится слышать от какого-нибудь ревностного поклонника «Столбцов» и «Сестры моей — жизни», что поздние стихи Заболоцкого и Пастернака проигрывают ранним в яркости и самобытности.

На самом деле индивидуальный стиль поэта не обезличивается благодатью, а преобразается. Поздние стихи Пастернака и поздние стихи Заболоцкого — разное, своеобразно окрашенное совершенство. Благодатное преобразование ограничивает экспансию стиля, обуздывает в нем стремление к захвату чуждых ему сфер. Тем самым уничтожается его уродливый избыток, все, что в нем «самого тяжелого и беспокойного свойства», роднящее его с мебелью Собакевича, всегда напоминающей своего хозяина.

* * *

Метафоры и сравнения, устанавливающие подобие и взаимную связь понятий и явлений, — самое совершенное и самое несовершенное орудие поэта. Творец метафор всегда рискует насильственно притянуть друг к другу «далековатые» идеи и предметы. Поэты XIX века чувствовали этот риск и пользовались метафорами крайне осторожно. У поэта, пишущего не «по требованию Аполлона», метафора может стать наиболее опасным инструментом творческого своеволия.

Несовершенные метафоры всегда искусственны, и развитое эстетическое чувство легко изобличает их сконструированность. Они могут быть изысканными, как у Пастернака, или грубыми, как у Маяковского. Нельзя не разделить благородного возмущения Шенгели по поводу такого образа у Маяковского: «Тибр, взяв ясь / Папе Римскому голову выбрил...». «Тибр, бреющий папе голову, — полный вздор», — заключает Шенгели [45: 438].

А сколько подобного «вздора» можно при желании обнаружить у современных поэтов! У Бродского таким «вздором» часто оказывались метафоры, посредством которых сооружалось какое-нибудь сомнительное *bon mot* вроде: «...луг с поляной / есть пример рукоблудья, в Природе данный». Предлагаю читателю самому рассудить, намного ли «рукоблудящий луг» удачнее «Тибра, бреющего Папу».

Но сравнения и метафоры могут быть и самым совершенным «орудием» благодатного наития. С их помощью поэт кратчайшим путем соединяет понятия и образы, связанные между собой в Божьем замысле о мире. Оттого, полученные озарением свыше, они производят на нас столь неотразимое впечатление, доставляя ту самую «радость узнавания», о которой говорил Мандельштам. Вот несколько классических, хорошо известных примеров: «Нева металась, как больной / В своей постеле беспокойной...» (Пушкин); «Брала знакомые листы / И чудно так на них глядела, / Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело...» (Тютчев); «И тихо, как вода в сосуде, / Стояла жизнь ее во сне...» (Бунин).

Такая двойственная природа образной речи вызвала и соответствующее отношение к метафоре — от безоглядной апологии до безоговорочного отторжения. «...Для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть — сравнение», — утверждал Мандельштам [24, з: 406]. Адамович, сторонник аскетического художества, полагал, что «настоящая простота решительно и безусловно исключает метафоричность» [2: 24]. Известно мнение Межирова

о том, что на вершинах поэзии почти не бывает метафор. Однако чудесная природа совершенного произведения не обязана считаться с навязываемой ей железной закономерностью. Благодатный творческий акт «решительно и безусловно исключает метафоричность» только как орудие нашего произвола, как инструмент самовыражения.

МИСТИЧЕСКИЙ СОБЛАЗН СИМВОЛИЗМА

Главные поэтические течения начала XX века — символизм и акмеизм — были тайно враждебны пушкинской благодатной эстетике. Но «сальеристские» притязания в каждом из них проявлялись по-разному. Если символизм стремился мистически стяжать творческую благодать, то акмеизм рассчитывал достичь гармонии с помощью филологической «алгебры». Футуризм в этом смысле оказался «невиннее» и честнее: он откровенно разрывал с предшествующей культурой, «сбрасывал Пушкина с парохода современности» и заявлял беспредельное самовыражение.

Беря на себя право творить универсальное теургическое искусство, символисты желали, по сути, выхватить благодать из рук Создателя, самовольно присвоить ее. И Вячеслав Иванов, и Белый, и Блок унаследовали утопические ожидания Владимира Соловьева, полагавшего, что поэты в будущем «опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея бу-

дет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [35: 231]. Земное воплощение религиозной идеи представлялось символистам не менее чем «преображением мира», «пересозданием человечества» и т. п. На таком основании символизм был объявлен «вне эстетических категорий», но все же каждое художественное произведение подлежало оценке с точки зрения символизма.

Символисты жаждали творческих чудес, но не понимали значения благодатной помощи — единственного залога чуда. Иначе не ясно, каким образом, Вячеслав Иванов, например, мог бы «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» [20: 144]. Хотя Иванов и Белый не сомневались, что магия изначально заложена в символистское поэтическое слово, в их собственной поэзии можно найти все, что угодно, кроме совершенства. Весьма далеко от гармонии назойливое сладкозвучие творений Бальмонта. Над стихами Брюсова успел посмеяться сам Соловьев [35: 506—517]. Брюсов был чужд мистических крайностей течения и подчас «достигал степени высокой» в своем упорном мастерстве. Но и в лучших проявлениях его поэзия оставалась холодным, вымученным совершенством ремесленника.

* * *

В связи с символизмом нельзя не коснуться работы Бердяева «Смысл творчества», написанной после кризиса символизма и представляющей собой грубое развитие

соловьевских и символистских идей, многократно усиленных в пафосе. Неслучайно для Бердяева символисты были всего лишь «жертвенными предтечами и провозвестниками грядущей мировой эпохи творчества» [7: 451]. По Бердяеву, в эту эпоху творчество само станет религией и даже «третьим откровением в Духе» [7: 337]. Философ не допускал сомнений в творческой силе человека, ему казалось, что «в творчестве снизу раскрывается божественное в человеке, от свободного почина самого человека, а не сверху» [7: 329]. Поэтому его слова о «даровой благодати» [7: 397] звучат неприятно и двусмысленно: такая благодать перестает быть чудесным даром и оказывается дармовой, самозаконно положенной творческой личности.

Со страниц бердяевской книги словно восстает какой-то новый Сальери и уже не спорит с небесами, а диктует им неслыханное предписание: человек должен творить как Бог!¹⁸ Христианский философ почему-то забывал слова Апостола: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать». Оттого, читая рассуждения Бердяева о том, что творческий акт «не может быть специфически христианским, он всегда дальше христианства» [7: 448], только разводишь руками: к чему тогда все эти проповеди о теургии и третьем откровении в Духе? Столь же сомнительными при таком под-

¹⁸ Для Бердяева это было вполне логично. Вслед за немецким мистиком Бёме он обнаружил в Боге «темный исток» и темную свободу, существовавшую якобы до Бога и над Богом. В этом — ощутимый изъян всей его философии. Не удивительно, что в такой безблагодатной свободе всякий творец мог быть уравнен с Творцом.

ходе кажутся бердяевские декларации о творческом акте как «дерзновенном прорыве за пределы этого мира» [7: 448]. Отрицание благодатной помощи превращает их в пустое словоизвержение.

* * *

У Сологуба, в отличие от большинства символистов, отсутствовал энтузиазм преображения действительности — у него была своя мечта. Не стану касаться здесь ее конкретного содержания: гораздо важнее, что стихи Сологуба — не благодаря и не вопреки этой мечте — нередко прорывались к благодатному совершенству.

Существенно и другое — насколько диаметрально противоположно оценивалась его поэзия порой одними и теми же исследователями. «Наряду с чудесными стихами, классически прекрасными по форме, он написал целые сотни плохих, то нестерпимо банальных, то вычурных. <...> Иногда казалось, что есть два Сологуба: один — сильный и взыскательный мастер <...>, другой — графоман и ремесленник». Таков приговор Корнея Чуковского [44, 6: 332]. А вот что писал о сологубовской поэзии Шестов: «Пушкин бы хохотал над этими стихами. Поэт не жертвы Аполлону приносит, а голосит, как дикий зверь <...> он бессмысленно воет <...>. Как мог Аполлон благословить такое творчество?» Но Шестов тут же признавал, что в стихах Сологуба «есть дивная музыка, смысла которой ни ему, ни его читателям разгадать не дано» [47, 2: 420—431]. Совершенство сологубовских стихов отмечал Блок [8, 5: 285].

Итак — «бессмысленный вой» и «дивная музыка», графомания и совершенство. Все эти определения одинаково справедливы. И если учесть, что у Сологуба почти отсутствовала эволюция формы, как проницательно заметил Ходасевич [41, 4: 108], то провести границу между ремесленничеством и «взыскательным мастерством» и вовсе невозможно. Не следует ли из всего этого, что «бессмысленный вой» у Сологуба превращался в гармонию, когда Аполлон почему-либо «благословлял» его творчество? И тогда поэту удавалось написать такие шедевры, как «Друг мой тихий, друг мой дальний...», «Ангел благого молчания», «Над безумием шумной столицы...» и другие, способные пройти самый строгий отбор в самые образцовые антологии. Сологуб, кажется, знал о таком переменчивом отношении к себе Аполлона. В этой связи анекдотические воспоминания современников о том, как он сортировал свои стихи и продавал их по разным ценам, получают неожиданно серьезный смысл.

* * *

«Символизм (школьный и схематический) был теоретическим затмением Блока накануне жизненного просветления», — писал Пастернак [27, 4: 704]. Однако это внешне правильное, эффектное положение, как мы убеждаемся, не имеет под собой никаких оснований.

На первый взгляд все обстоит действительно так. Если в письме Белому 1903 года Блок — восторженный сторонник «превращения жизни в мистику» [8, 8: 152], то четыре года спустя он сообщает тому же адресату о сво-

ем желании «трезвого и простого отношения к действительности» и о том, что «предпочитает людей идеям» [8, 8: 190, 197]. В 1910 году, когда кризис символизма обозначился явно, Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» берет на себя тяжкое бремя покаяния в общих грехах. «Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам...», — заявляет он [8, 5: 433], и далее откровенно признаётся в мистическом «сальеризме»: «Мы пережили безумие иных миров, преждевременно *потребовав чуда...*» [8, 5: 435] (курсив мой. — И. М.). Это замечательное прозрение Блока было неполным (ибо оставляло возможность для какого-то своевременного (!) требования чуда) и не означало отречения от символизма. Блок лишь предупреждал о том, «чего стоит смешение искусства с жизнью» и призывал к «духовной диете» [8, 5: 436].

Отказ от преждевременных символистских чудес был связан у Блока не с отрезвлением от «мистического похмелья»¹⁹, а с иным, подлинным чудом, явление которого он почувствовал в своей поэзии. Георгий Иванов едва ли метафорически говорил о «Божьей милости», приведшей Блока «к чудесной гармонии пушкинских стихов» [21, 3: 474, 482]. Стоит ли напоминать, сколь соблазнительно ставить такую милость в прямую зависимость от теоретических затмений и просветлений?

В беспомощном и туманном самовыражении «Стихов о Прекрасной Даме» по-настоящему значительны

¹⁹ Выражение из предисловия Блока к поэме «Возмездие» [8, 3: 296].

лишь ритм и та неотразимая интонация, которая не покидала Блока до конца. Но там еще нет гармонии. Нет ее и в большинстве стихотворений второго тома, за исключением отдельных благодатных прорывов («Девушка пела в церковном хоре...», «Незнакомка», «Клеопатра» и др.) В «Снежной маске» и «Фаине», правда, «уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов», — как выразительно заметил Гумилев [17, 3: 111]. Но творческое просветление в стихах третьего тома было настолько ошеломляющим, что по сравнению с этой поэзией все, написанное прежде, кажется каким-то затянувшимся «*Ante lucem*»²⁰.

Однако достаточно беглого взгляда на названия циклов и стихов этого периода («Страшный мир», «Возмездие», «Песнь Ада», «Пляски смерти»), чтобы иллюзия *жизненного* просветленья Блока рассеялась сама собой. «Святой демонизм»²¹ его личности воплощался в божественных стихах. Но теперь Муза несла Блоку «роковую о гибели весть», меж тем как в «лиловых мирах» символизма ему сияла весть о преображении мира²².

Мистический энтузиазм с новой силой вспыхнул в Блоке после большевистского переворота. В «бушующ-

²⁰ «До света» (лат.). Название юношеского сборника стихов А. Блока (1898—1900).

²¹ Определение Пастернака [27, 4: 704].

²² Вот что, по свидетельству Вс. Рождественского, говорил Блок об одном из самых страшных и самых совершенных своих произведений «Голос из хора»: «Очень неприятные стихи. Я не знаю, зачем я их написал. Лучше бы было этим словам оставаться несказанными. Но я должен был их сказать <...>» [8, 3: 515].

щих лиловых мирах» зазвучала «музыка революции». «Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» [8, 6: 22], стала последним символистским соблазном Блока и непродолжительным жизненным просветлением. В то же время Дух Музыки удалился от него. Совершенства нет ни в трескучих «Скифах», ни в «гениальных» «Двенадцати».

Символизм для Блока никогда не был ни «теоретическим», ни тем более «школьным и схематическим» — он был утопическим *жизненным* идеалом, разочарование в котором несло с собой тьму и гибель. Если между теорией и идеалом позволительно на миг поставить знак равенства, то пастернаковское положение оказывается верным ровно наоборот: символизм всегда был для Блока теоретическим просветлением накануне жизненного затмения. Последнее такое просветление стоило ему самой жизни.

* * *

Обозначенное выше необходимо иметь в виду для правильного понимания знаменитой блоковской речи «О назначении поэта» [8, 6: 160—168]. Глубокие прозрения смутно проступают в ней из символистского тумана, а прообразы иных формулировок без труда отыскиваются в дневниках юного Блока, замороженного Соловьевым²³.

²³ В этих дневниках можно прочесть, например, что «тьма — безначальный хаос “оформленный”», а «свет — безначальный хаос “очищенный”» [8, 7: 47], что «действительный (не-

Блок то и дело варьирует определения, составляющие содержание «первого дела, которого требует от поэта его служение». Это и «освобождение звуков из родной безначальной стихии», и «приобщение к хаосу», и «поднятие внешних покровов», и «вскрытие духовной глубины». Цитируя пушкинского «Поэта» и от себя формулируя «требования Аполлона», Блок забывает о «божественном глаголе», но вспоминает тютчевский «родимый хаос», не имеющий у Тютчева никакого отношения к творческому акту. Однако «в таких поневоле шатких и метафорических выражениях»²⁴ Блок, без сомнения, описывает благодатный прорыв, известный ему из конкретного художественного опыта. Ясно одно: за всеми этими стихиями, хаосом и прочим мистическим материализмом стоит Нечто, обладающее подлинной метафизической сущностью. Иначе непонятно, почему же «нельзя сопротивляться могуществу гармонии», имеющей такую «безначальную» природу.

Второе дело поэта — «приведение звуков в гармонию» — Блок определяет еще как «область мастерства». Но, чувствуя по собственному благодатному опыту, что первое и второе дело, в общем-то, — одно и то же, он тут же почти упраздняет эту сомнительную стадию: «...никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим...»

Зато о третьем деле поэта Блок заявляет ясно и однозначно, без всякой мистики и обиняков. Потому что

бесный) свет может воссиять только из тьмы» [8, 7: 51] — не бердяевский ли это «темный исток» в Боге?

²⁴ Так сам Блок характеризует свое изложение в черновом наброске речи [8, 7: 406].

это дело в значительной мере включает в себя и «первое» и «второе» дело, и знание о нем Блок почерпнул не из «безначального хаоса» и не из «области мастерства». *Внесение гармонии в мир* — таково назначение поэта по Блоку. Таково его предсмертное завещание.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ СОБЛАЗН АКМЕИЗМА

Иннокентия Анненского традиционно причисляют к поэтам символизма. Однако, рассмотренный в силу определенных причин символистами, Анненский своим творчеством существенно повлиял на поэтов не-символистской ориентации, в частности — на акмеистов²⁵.

У Анненского практически отсутствовал «путь поэта» — в том смысле, в каком он был у Блока, и несколько в ином смысле, чем у «стоявшего на месте» Сологуба, — эволюции Анненского воспрепятствовали позднее творческое созревание и безвременная смерть. Прижизненные «Тихие песни» и посмертный «Кипарисовый ларец» — книги примерно одного периода развития, разве что в первой сильнее чувствуется отмеченный Блоком «угар декадентских форм» [8, 5: 620]. Последователям Анненского были решительно не интересны его мистические аллегории с прописной буквы («Вековая Мечта», «Здесь и Там», «Циклоп Скуки» и проч.), ху-

²⁵ «Психологический» и «ассоциативный» символизм Анненского послужил отправной точкой для ряда поэтов послесимволистической поры» (Л. Гинзбург [14: 358]).

дожественный эффект которых умер вместе с символизмом. Жизнеспособней и соблазнительней оказались иные особенности его поэтики, сформулированные им самим в «Книгах отражений». У Анненского была «чуткая боязнь грубого плана банальности», он стремился к «мистической музыке недосказанного» [4: 206]. В современной поэзии ему претил «абсурд цельности», которому он предпочитал «беглый язык намеков, недосказов, символов...» [4: 108, 102]. «...Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому», — писал Анненский в статье «О современном лиризме» [4: 333—334].

Недосказанность может быть замечательным свойством совершенной поэзии: и Пушкин, и Фет далеко не всё выговаривали в «лоб». Ассоциативность и импрессионистичность лучших стихотворений Анненского («Свечку внесли», «Смычок и струны», «Тоска припоминания», «Октябрьский миф», «Зимний поезд», «То было на Валлен-Коски» и многих других) вовсе не мешают их чудесной гармонии. Но есть у него стихи иной природы, которые словно иллюстрируют собственный конструктивный принцип, где «поэтика недосказа» становится приемом («Баллада», «Трое», «Дальние руки» и т. п.). Адамович верно заметил, что «у Анненского в противоположность Блоку поэзия иногда превращается в ребусы, даже в таком стихотворении, как “О, нет, не стан...” с его удивительной, ничем не подготовленной последней строфой» [1: 229].

Случалось, что Анненский сам «убивал» уже почти состоявшуюся гармонию каким-нибудь резким лекси-

ческим диссонансом. Такова выше цитировавшаяся «*эмфаза слов*» в «Тоске кануна». Таковы «первые *симптомы*» его «Майской грозы». Таковы несообразные «*грабары*» и «*кирьга*» в прекрасном стихотворении «Июль» и т. п.

Ахматова, считавшая Анненского своим учителем, была убеждена, что в его стихах уже «содержались» Гумилев и Пастернак, Мандельштам и Цветаева, и даже Маяковский и Хлебников [5, 2: 235—236]. Двойственность поэзии Анненского обуславливала и ее двоякое влияние, и многих «учеников» соблазнила именно его филология. Анненский предуготовил и предметную зоркость Ахматовой, и метафорические шифры позднего Мандельштама. Сама Ахматова не прельстилась «мистической музыкой» его «недосказов» — ей были предназначены иные дары.

* * *

Акмеизм не просто «поверял алгеброй гармонию»: «алгебра» необходимо предписывалась поэту и становилась гарантией стяжаемой им гармонии. Несмотря на ширококвещательные заявления Гумилева²⁶ о том, что «поэзия и религия — две стороны одной и той же моне-

²⁶ Здесь я, в основном, касаюсь теорий Гумилева. Акмеистические воззрения Городецкого не представляют особого интереса. Ахматова вспоминала о впечатлении, произведенном его манифестом: «...входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека» [17, 3: 257]. Об эстетике Мандельштама см. ниже.

ты» и обещание «всегда помнить о непознаваемом» [17, 3: 19—20], — «прекрасная дама Теология» все же почти-тельно подвигалась акмеистами в сторону. Тем самым благодатная помощь, в сущности, отрицалась, а «луч-шие слова в лучшем порядке» (как определял поэзию Кольридж) зависели исключительно от освоенного ре-месла. Не зря руководимое Гумилевым объединение называлось «Цехом поэтов», а одна из его программных статей красноречиво именовалась «Анатомией стихо-творения».

«Поэтом является тот, кто учтет все законы, управля-ющие комплексом взятых им слов», — учил Гумилев [17, 3: 25]. Законы же эти определялись «синтезом четырех искусств — ритмики, стилистики, композиции и эйдо-логии» [17, 3: 227]. Такая поэзия уже не нуждалась в «санк-ции» Аполлона. Современники вспоминали, как сам Гумилев, «мучаясь потребностью писать, прижал к ла-дони зажженную папиросу и заставил себя терпеть боль, а потом сел к столу и написал стихи» [17, 3: 277].

Акмеистическая филология не могла не возмутить Блока. В предсмертной статье «Без божества, без вдохно-вения» Блок с раздражением писал, что акмеисты «то-пят самих себя в холодном болоте бездушных теорий <...>; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*» [8, 6: 183]. Исключение он делал для одной лишь Ахмато-вой. В запальчивости Блок даже футуризм объявил «бес-конечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее» акмеизма [8, 6: 181].

Между тем гумилевские оценки конкретных поэтов, рассыпанные в «Письмах о русской поэзии», много

тоныше его «безддушных теорий» и часто весьма пронизательны. Художественная практика акмеистов была не в пример плодотворнее исходных посылок течения, о чем свидетельствует хотя бы поэзия самого Гумилева. От книги к книге он лишь наращивал свое мастерство, но в ряде стихотворений «Колчана» и «Костра» появляется совершенство, не сводимое ни к каким эйдологиям («Фра Беато Анджелико», «Смерть», «Деревья», «Сон», «Рабочий» и др.). «Огненный столп» уже производит впечатление мощного благодатного прорыва. Здесь, в одном из лучших стихотворений, поэт Гумилев как бы напоминает акмеисту Гумилеву, что «Слово — это Бог» и что «как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова».

* * *

«Безддушные» акмеистические теории подспудно готовили почву для той чудовищной науки о поэзии, которую начали разрабатывать опоязовцы и, в частности, Тынянов. Тынянов с энтузиазмом крота рыл филологические норы, валя в одну кучу золото и шлак, ценную и пустую породу, в своей слепоте не догадываясь о существовании солнца. Его наука кажется вульгаризацией акмеизма: если Гумилев еще желал «помнить о непознаваемом», то Тынянов знал одни лишь «законы, управляющие комплексом слов». Он был убежден, что поэзия возникает путем селекции жанров и тем, стилей и приемов.

Сомнительное понятие «лирического героя» было выведено Тыняновым из творчества Блока, как нель-

зя менее пригодного для подобных теорий. Ахматова, по мнению Тынянова, находилась «в плену у собственных тем», а Ходасевича он «сознательно» недооценивал на том основании, что «полный его голос — для нас не настоящий» [38: 173—174]. Зато у Асеева и Сельвинского Тынянов обнаруживал по своему разумению подлинные сокровища. Ему бы исследовать стихотворный ритм — здесь он был, по крайней мере, на своем месте. Подобно Маяковскому, он понимал только «как делать стихи»; разница лишь в том, что Маяковский топорно описывал собственный безблагодатный опыт, а Тынянов пускался в тонкие филологические спекуляции.

Тыняновская методология, освобожденная от опозовского экстремизма, не могла не восторжествовать в последующем стиховедении. В талантливой книге «О лирике» Лидии Гинзбург убедительно доказывается прогрессивное и поступательное движение русской поэзии, проявляющееся в деканонизации стилей и поэтик, смене школ и традиций. Из каждой новой главы этой книги мы узнаём, что Пушкин что-то создал, Тютчев нечто привнес, Блок чем-то овладел и т. п. Если все это верно, то не опровергается ли наукой о поэзии ее благодатная эстетика? А именно то, что Пушкин и Тютчев ничего сами не создали и не привнесли, и все, чем они заслужили нашу любовь и благодарные слезы, было даровано им чудесной милостью свыше? Но разве не менее веские аргументы Дарвина вынуждают нас усомниться в том, что человек создан по образу и подобию Божию?..

СОВЕРШЕНСТВО И ПРОМЫСЛ

ОБРАЩЕНИЕ к Музе все реже слышится в поэзии XX века. Дело, разумеется, не только в том, что Муза превращается в некий рудимент или игнорируется поэтами как бессмысленный архаизм. Само собой, в Музе не нуждается набирающее силу самовыражение: ее довольно сложно представить в стихах, например, Хлебникова²⁷. Вместе с тем возникает более печальная причина ее отсутствия.

В «сокровенных напевах» Музы Блоку чудится «роковая о гибели весть». К Ахматовой является Муза, которая «Данту диктовала страницы Ада». Блок еще в 1910 году ставит вопрос о «проклятии искусства», для него — «Искусство есть Ад» [8, 5: 433—434]. И в этом «черном воздухе Ада» все менее возможны для художника и Музы, и Аполлон.

В «Тяжелой лире» Ходасевича роль Музы отчасти берет на себя Психея (в противном случае он, поэт очень сдержанный, едва ли стал бы именовать так громко свою «простую душу»). Его Психее дан «дар тайнослышанья», «ей вдохновение твердит свои пифийские глаголы». В стихотворении «Баллада» «тяжелую лиру» поэту дает *кто-то*, которого он не различает «сквозь ветер». В другой «Балладе» своей последней книги Ходасевич

²⁷ В безблагодатной поэзии образ Музы иногда становится объектом стилизации или литературной игры. Например, у Бродского, для которого «голос Музы» неизменно означал «диктат языка» [9, 1: 15]. В стихотворении талантливого современного поэта С. Гандлевского Муза попросту названа «б****ю»

совершенно определенно заявляет: «Мне лиру *ангел* подает» (курсив мой. — И. М.) — не оттого ли в «железном скрежете какофонических миров» «европейской ночи» гармония оказывается все еще возможна? В последнее десятилетие жизни поэта «райская птица больше не давалась ему в руки» — как выразился о нем Адамович [1: 329], — и «святая лира» Ходасевича хранила честное молчание.

* * *

В двадцатые годы некоторые эмигрантские критики объявили Ходасевича наследником Блока, в чем поспешил ему отказать Георгий Иванов. Усмотрев в «совершеннейших ямбах» Ходасевича отсутствие любви, скуку и презрение к миру, Иванов иронически вопрошал: «Какую “радость” несет его песня?» [21, 3: 512—514]. Но, во-первых, и «совершеннейшие ямбы» Блока не лишены «гневной зрелости презренья», а главное, этим своим приговором Иванов невольно «высек» собственную будущую поэзию. И ему впоследствии стало «гадко в этом мире гадком» и «скучно, скучно до одуренья», и в его стихах в конце концов прорвалась «накипевшая за годы злость, сводящая с ума».

Благодатная русская поэзия началась с гимна Творцу в державинской оде «Бог». Ровно через полтора столетия в страшных и совершенных стихах Георгий Иванов скажет: «Хорошо, что Бога нет». Однако мы не верим Иванову, и не только оттого, что это «говорит безумец в сердце своем». И обнадеживает нас даже не глубина

метафизического отчаянья поэта, а удивительная гармония этих стихов, сама по себе убеждающая, что Бог — есть. В мировом уродстве, среди «мировой чепухи», ужасавшей еще Блока, у Иванова разорвана связь с Музой и Аполлоном, но вдохновение — «сияющее дуновение Божественного ветерка» — не ослабевает в его поэзии до конца. «“Музыка” становится все более невозможной», — жалуется Иванов в письме Р. Гулю [37: 216], но благодать по-прежнему даруется ему — без посредника и вопреки «кошунствам».

В мире, в котором «Бог не сдержал обещанья», не утешает Иванова и искусство: ему «бессмыслица искусства вся, насквозь видна». Совершенство его зрелых стихов совсем иного рода, чем совершенство мандельштамовских «Tristia», еще уживающегося с «искусством слова»²⁸. Но безыскусность поэзии Иванова, особенно в «Посмертном дневнике», — уже не пушкинская («Я вас любил...»), это — безыскусность после «искусства».

* * *

Возможность совершенной поэзии, само ее существование в «черном воздухе Ада» свидетельствует о непрекращающемся Промысле в мире, гармонический образ которого окончательно разрушен. Однако трудно разделить, например, оптимизм В. Непоминащего (в его ста-

²⁸ Подробнее об этом см. ниже. См. также единственную оценку Блока тогдашней поэзии Мандельштама: «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только» [8, 7: 371].

тье о «Моцарте и Сальери»): «Гармоническое искусство объективно опровергает идею, что Бог плохой художник и создал “несовершенный” мир» [25: 851]. Несовершенство мира, увы, не опровергается гармоническим искусством, ибо последнее не имеет отношения к первому. «Райские песни» Моцарта никак объективно не опровергают Освенцим. Бог же вряд ли нуждается в нашей санкции «хорошего» художника, оттого и всяческие теодицеи чаще всего получаются надуманными или фальшивыми. Гармоническое искусство лишь вселяет надежду на оправдание человека перед Богом, а не оправдывает Бога перед «судом» человека.

Да и вправе ли мы возлагать на искусство какие-либо объективные «промыслительные» функции? В работах И. Ильина проводится мысль о том, что «через художника про-рекает себя Богом созданная сущность мира и человека» [22: 245]. Но рассуждения Ильина о «пророческом призвании» художника крайне сомнительны, как, впрочем, и любые философствования на эту тему (хотя бы в статьях того же В. Непомнящего). Совершенное произведение самодостаточно. Георгий Иванов, например, ничему, кроме гармонии, не служил, и пророческим призванием себя не обременял. А что и Пушкин «нимало не претендовал на “важный чин” пророка», довольно убедительно доказал Ходасевич [41, 2: 405].

Ильин, видимо, не вполне осознавал, что совершенство также «про-рекается» свыше и всякие попытки навязать ему какой-то критерий — заведомо не годны. И действительно, все, что по Ильину является «критерием художественного совершенства» («верность законам внешней материи», «подчинение их живой комби-

нации — образу и главному замыслу» и «являемой тайне» [22: 255]), оказывается ни к чему не обязывающим набором слов. Нам не дано знать никаких «критериев» совершенства, и все наши домыслы на сей счет — не что иное, как эстетическая гордыня.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ СТИЛЯ

Совершенство редко даруется поэту в начале творческого пути, как это случилось с Ахматовой или Мандельштамом. Обретению гармонии чаще сопутствует преобразование стиля, иногда — весьма зрелого и своеобразного. Преобразование стиля может означать переход к совершенному качеству творчества. Так — при всех необходимых оговорках — развивалась поэзия Блока и Ходасевича, Гумилева и Георгия Иванова, Пастернака и Заболоцкого.

Переход к совершенному качеству творчества происходит по-разному: «путем зерна», как у Ходасевича, или внезапным превращением «куколки в бабочку», как у Иванова или Заболоцкого. Причем, если в зрелых стихах Иванова еще доцветали розы и догорали закаты, то с поэзией Заболоцкого случилась куда более резкая метаморфоза²⁹. Переход к совершенному качеству творчества полностью не завершился в поэзии Гумилева. В «Рабочем», «Шестом чувстве» или «Заблудившемся трамвае» слышится предельно очищенный голос, но ко-

²⁹ Неблагодатную простоту его отдельных стихотворений, вроде «Некрасивой девочки», можно объяснить, вероятно, их близостью к советским поэтическим стереотипам, иногда заражавшим Заболоцкого.

е-что даже из «Огненного столпа» кажется написанным на языке «старого конквистадора».

Гармоническое преобразование стиля осуществляется благодатно и не зависит напрямую от происходящих в художнике внутренних перемен³⁰ или его теоретических просветлений. Поэтому оно может быть непродолжительным, локализованным внутри одного цикла и даже одного произведения, не являясь переходом к совершенному качеству творчества. Кузмин, мечтавший о «прекрасной ясности», поистине обретал ее лишь тогда, когда его стиль «стряхивал с себя ветошь капризной легкости», «маскарадные и светские лохмотья», — если воспользоваться определениями Блока [8, 5: 294]. Это особенно заметно по некоторым стихотворениям из «Вожа того» и по таким поздним шедеврам Кузмина, как «Стеклянно сердце и стеклянна грудь...», «Декабрь морозит в небе розовом...», «По веселому морю летит пароход...» и др. Преобразованием стиля отмечены редкие совершенные стихи позднего Северянина (например, «Классические розы»), где нет и следа его варварских неологизмов. Лучшие стихи Набокова (прежде всего, ностальгические «К России», «Расстрел», «Поэты» и другие) абсолютно свободны от «нарциссического» стиля его прозы. Знаменательно, что этот «сноб» и «модернист» не чурался в своей поэзии старомодного обращения к Музе.

В одной из статей Ходасевича высказано замечание по поводу талантливого поэта Смоленского: «Сле-

³⁰ Ходасевич писал, что «изменение стиля свидетельствует о глубоких изменениях душевных...», но десятью строчками ниже утверждал также, что «поэтическое творчество — чудо и тайна» [41, 2: 7].

дует пожелать, чтобы он обновил приемы своего творчества, обрета столь же здоровую, но более оригинальную, новую, независимую поэтику» [41, 2: 437] (курсив мой. — И. М.). Пожелание Ходасевича, в той форме, в какой оно выражено, мне кажется опрометчивым и даже опасным. Обретение «здоровой и независимой поэтики» — вне ее чудесного преображения — может превратиться для пишущего в неразрешимую проблему и завести его в творческий тупик.

* * *

В романе Пастернака «Доктор Живаго» есть такой абзац, относящийся к центральному персонажу: «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общепотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, неприятзательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» [27, 3: 434—435].

В этих строках, вне всякого сомнения, содержатся автобиографические свидетельства: мечта о «незаметном» стиле, действительно, надо полагать, владела Пастернаком всю жизнь, и даже в ту пору, когда он был еще слишком «далек от этого идеала», когда о его стремлении к такому идеалу не подозревали ни критики, ни восторженные почитатели его стихов. Творчество всег-

да было для него «чудотворством», но, пока его поэзии не коснулось подлинное чудо, Пастернак довольствовался сотворением собственных чудес.

Б. Сарнов, на мой взгляд, напрасно приписал позднему Пастернаку «отказ от органически ему присущего и доведенного до некоего (?) совершенства неповторимо индивидуального художественного языка» (Литературная газета. 1997. 24 сент.). С таким мнением вряд ли согласился бы сам поэт. От органически присущего и к тому же доведенного до совершенства языка отказаться невозможно, да и совсем не это имел в виду Пастернак, когда писал: «Я не люблю своего стиля до 1940 года» [27, 4: 328]. Поздний Пастернак отрекался от стилистических «беззаконий», которые, по его признанию, творили он сам, Маяковский и Цветаева, «расшатывая свои собственные устои и расковыная враждебные им силы дилетантизма» [27, 5: 502]. Впасть в «неслыханную простоту» Пастернак мечтал еще в начале тридцатых годов, хотя она тогда и представлялась ему «ересью». Но в этой еретической мечте уже зрело предчувствие измены беззаконному эстетическому идолу. Для того чтобы ересь стала «канон», понадобилось время, ибо срок, когда «кончается искусство, и дышат почва и судьба», не определяется самим художником. Не объясняется ли нелюбовь Пастернака к своему раннему стилю тем, что ему было даровано другое: то, ради чего стоило разлюбить написанное до 1940 года?

Преображение стиля вовсе не обесцветило «органически ему присущий и неповторимо индивидуальный язык». Однако «сладоострастие слова» резко пошло на убыль, хотя и не было полностью изжито в его поэзии.

Но избавлялся от него Пастернак решительно, вплоть до того, что иной раз даже перегибал палку, создавая безблагодатные пустоцветы «маршаковского» типа («Быть знаменитым некрасиво...» и др.).

У Бродского есть статья «Примечание к комментарию», где он разбирает три «Магдалины» — Рильке, Цветаевой и Пастернака. В своем эссе Бродский не раз цитирует особенно восхитившую его строфу из пастернаковского стихотворения:

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире,
Столько поселений, рек и рощ?

Здесь почти все слова (кроме «поселений») показались исследователю «явно не пастернаковскими», не принадлежащими его словарю и поэтике. Увлеченный сопоставлением, Бродский поспешил объявить их «вышедшими из цветаевской дикции, из ее взрывающегося односложниками паузника» [10: 183]. Между тем перед нами — классический пример преображенного стиля.

* * *

В письме Нине Табидзе (от 17.01.1953) Пастернак рассказывал о своем пребывании в больнице после перенесенного накануне тяжелого инфаркта: «Длинный верстовой коридор с телами спящих, погруженный во мрак и тишину, кончался окном в сад с чернильной мутью дождливой но-

чи и отблеском городского зарева, зарева Москвы за верхушками деревьев. И этот коридор, и зеленый жар лампового абажура на столе у дежурной сестры у окна, и тишина, и тени нянек, и соседство смерти за окном и за спиной — все это по сосредоточенности своей было таким бездонным, таким сверхчеловеческим стихотворением! <...> “Господи, — шептал я, — благодарю тебя за то, что ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что твой язык — величественность и музыка, *что ты сделал меня художником, что творчество — твоя школа* (курсив мой. — И. М.), что всю жизнь ты готовил меня к этой ночи”. И я ликова́л и плакал от счастья» [27, 5: 504].

Данный отрывок примечателен не только тем, что описанные здесь картины и чувства почти без изменений отразились в позднейших стихах («В больнице»). Но случилось это не в «длинном верстовом коридоре» и даже не вскоре после выхода поэта из больницы. Явленное Пастернаку как «бездонное сверхчеловеческое стихотворение» во всей силе и свежести первоначального впечатления воплотилось в его собственном произведении лишь четыре года спустя. С этим мало согласуются наши естественные представления о природе творчества. И благодарные слезы, пролитые человеком — в «соседстве смерти» и поэтом — в стихотворении («и плачу, платок теребя...»), воскрешают в памяти благодарные слезы Державина, которыми завершается его бессмертная ода — в ее финальной строке и тотчас после ее написания³¹.

³¹ «И благодарны слезы лить» — так заканчивается ода «Бог». Авторский комментарий к оде см. выше (в главе «Гений и благодать»).

МЕТАФИЗИКА САМОВЫРАЖЕНИЯ

«ГАРМОНИИ ЦВЕТАЕВСКИХ СТИХОВ», отмечаемой Пастернаком в «Людях и положениях» [27, 4: 339], на мой взгляд, более всего соответствует недолгий период творчества Цветаевой после милого отроческого самовыражения «Вечернего альбома». Такие стихи, как «Идешь, на меня похожий...», «Уж сколько их упало в эту бездну...», «Вот опять окно...» исполнены в равной степени и чистоты, и силы, что прежде всего и поразило Пастернака. Говоря о перерождении Цветаевой и определяя его как «ее собственные внутренние перемены» [27, 4: 339], Пастернак, по-видимому, слегка скромничал, ибо отчасти сам был в этом ее перерождении повинен. И дело не только в его влиянии на ее стиль, о чем толковала эмигрантская критика. Цветаева не скрывала, что была заморожена пастернаковскими чудесами, но прельстила ее, на мой взгляд, не столько его поэтика, сколько пример и возможность сотворения подобных чудес.

Я, разумеется, не отрицаю гениальности ее стихов и поэм, в особенности поздней поры. Я столь же далек от того, чтобы видеть в ее надрыве, рваных ритмах и головокружительных анжабманах отказ от гармонии и объяснять его цветаевской «безмерностью в мире мер» или ее неприятием мира («на твой безумный мир ответ один — отказ»).

Ахматова как-то сказала, что Цветаевой «стало тесно в рамках Поэзии» [6, 2: 239]. От себя прибавлю — и в рамках языка. Ее «невоспитанный стих» нередко свидетельствует о насилии над словом. Даже в стихах о Пушкине она не преминула выразиться так: «негрскими зубьми».

С ее собственными представлениями о совершенстве, гармонии и природе творческой благодати, к сожалению, невозможно согласиться. В статье «Поэт о критике» Цветаева полемизирует с Адамовичем, написавшим, что счастье понимания ее «Поэмы конца» можно купить лишь «ценою больших умственных усилий». «Потрудишься — добудешь», — жестко парирует Цветаева [42, 5: 292], настаивая на необходимости читательского сотворчества. (В записных книжках она обращается к воображаемому читателю как бы от имени Пастернака: «Работай, — я бился, — побейся и ты» [42, 4: 597].) «Моя цель, когда я сажусь за вещь, не есть радовать никого, ни себя, ни другого, а дать вещь возможно совершеннее», — объясняет она [42, 5: 293]. Адамович мог бы возразить на это, что совершенное произведение (например, любимое им «Выхожу один я на дорогу...») как раз и дарит «радость узнавания» или, во всяком случае, такого рода эстетическое удовлетворение, при котором читатель попросту не имеет нужды ни «трудиться», ни «биться».

В работе «Поэт и время» Цветаева демонстрирует весьма своеобразное понимание гармонии, объявляя Маяковского «гармоническим максимумом наших дней» [42, 5: 338]. Формулировка «гармонический максимум» и сама по себе бессмысленна, и в особенности нелепа в применении к названному поэту.

В «Искусстве при свете совести» Цветаева вплотную подходит к теме благодати. Отталкиваясь от пушкинского «Гимна чуме», она определяет гений как «высшую степень подверженности наитию» [42, 5: 348]. У Цвета-

ево́й, как и у Блока, творческий акт выводится из «стихий», но, в отличие от Блока, стихия у нее отождествляется с наваждением («состояние творчества есть состояние наваждения» [42, 5: 366]) и с одержимостью демоном. Поэт, по Цветаевой, — «никогда не атеист, всегда многобожец...», и «...в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов» [42, 5: 363]. Мысль эта, прежде всего, чрезвычайно не пушкинская, — с ней едва ли согласился бы даже юный автор «Гавриилиады»³². Молодого Пушкина как раз привлекала позиция «афея» (см. его письмо Кюхельбекеру [30, 10: 87]), а подобное поэтическое многобожие непредставимо в его иерархической эстетике. Цветаева и сама протестует против «чередования Христа с Дионисом», называя это «кощунством и святотатством» [42, 5: 363], однако такая оговорка не меняет дела и, в сущности, противоречит ее предыдущему постулату.

Поэтому не удивительно, а для Цветаевой и вполне естественно, что искусство оказывается «во власти демона». Рассуждая о творческом результате, она пишет: «Не “чудно вышло”, а чудом — вышло, всегда чудом вышло, всегда *благодарь*, даже если ее посылает *не Бог*» [42, 5: 369] (курсив мой. — И. М.). Цветаева договаривается до того, что «лже-поэт искусство почитает за Бога, и этого Бога делает сам» [42, 5: 370]. Выходит, любимый ею с детства Жуковский либо напрасно полагал, что «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», либо был лже-поэтом.

³² В черновом наброске посвящения «Гавриилиады» («Вот Муза, резвая болтунья...») Пушкин утверждал, что его Музу «Всевышний осенил своей небесной благодатью».

В работе Цветаевой речь идет о гении, и неслучайно в римской мифологии так именовалось божество, некоторыми своими качествами соответствовавшее греческому демону. Совершенство же всегда является атрибутом Того, о Ком сказано в Евангелии: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный». У Цветаевой получается подмена понятий: ее чудо никакого отношения к совершенству не имеет, а «благодать», посылаемая не Богом, — просто нонсенс. «Благодатным» демонизмом у Цветаевой, по сути, метафизически обосновывается самовыражение. Но и такое обоснование было бы неправомерно, ибо всякий талант — от Бога, даже «кощунственный» дар Маяковского. Демонизм может быть присущ личности гения, но не его творческой природе. Отмеченный Пастернаком «святой демонизм» Блока (или — если угодно было Тынянову — его «лирического героя») исключает какую бы то ни было «демоническую» эстетику. В совершенном произведении происходит «примирение» метафизики и эстетики. Личный демонизм художника просветляется благодатью, — демонизм, собственно, и есть падшая или непросветленная духовность.

* * *

Эта проблема несколько в ином смысле трактуется в работах Ходасевича. «Демонизм лежит в основе искусства, как начало, художественно устрояющее хаос чувств, как мастерство, подчиняющее переживание человека нечеловеческому опыту художника. <...> Путь, веду-

щий от человеческого документа (исповеди, дневника) к искусству, — демоничен», — пишет Ходасевич в статье о Савинкове [41, 2: 244]. По Ходасевичу, демонизм поэта неизменно проявляется на стадии мастерства. Эту безблагодатную стадию он вслед за Блоком произвольно выводит из пушкинского стихотворения. (Разница в том, что Ходасевич в статье «О чтении Пушкина» анализирует «Чернь», а Блок в своей речи ссылается на «Поэта». Однако ни в обоих стихотворениях Пушкина, ни в его заметке о вдохновении и восторге нет и намёка на особую «область мастерства».) Ходасевич чересчур вольно обходится со знаменитой пушкинской триадой: вдохновением, сладкими звуками и молитвами. Изображаемый им творческий процесс напоминает какое-то кошмарное многоэтапное производство: «завод вдохновения», «обработка впечатлений», «фабрика “сладких звуков”» [41, 2: 116]. Но и Ходасевич, подобно Блоку, как бы спохватывается и признаёт, что «в практической поэзии» (а какая бывает еще?) все «моменты» пушкинской триады «отчасти сливаются и соприисутствуют друг другу» [41, 2: 117].

Мастер (да простят меня поклонники Булгакова!) — все же профанный псевдоним художника³³. «Сладкие звуки» поэт обретает в едином благодатном прорыве. Ходасевич, разумеется, понимал, что «поэтическое творчество — чудо и тайна» [41, 2: 7], но для чрезмерного упора на мастерство у него имелись свои резоны. К этому его

³³ Таким отношением к мастерству я, конечно же, не ставлю под сомнение необходимость освоения ремесла начинающими поэтами. Нестерпимы только разговоры о «мастерстве Пушкина», «мастерстве Некрасова» и т. п.

подталкивала многолетняя полемика с Зинаидой Гиппиус и Адамовичем, приравнивавшими к полноценной литературе различные «человеческие документы», в том числе и поэтические. Проповедь «мастерства и проработанной формы» тесно увязывалась Ходасевичем с проблемой эмигрантской «литературной учебы».

СОБЛАЗН НОВОЙ ГАРМОНИИ

«Его чудесный талант, его огромное врожденное мастерство было не в его власти <...>. Его вечно разгоряченная, изобретательная, неустойчивая голова была переполнена противоречивыми идеями, высокой умной путаницей, которую он в минуты слабости не умел изложить, морщась от невозможности отыскать необходимое ему слово или рифму, если они, как обычно, не слетали к нему “свыше”» [21, з: 617]. Так писал о Мандельштаме Георгий Иванов, близко знавший его как раз в период «Камня», одной из самых совершенных книг в русской поэзии.

Благодатное творчество Мандельштама можно лишь условно ограничить двумя первыми книгами. Слишком очевидно, что и в поздней поэзии изредка встречаются чудеса, не сотворенные в его «изобретательной голове», а «слетевшие к нему свыше»: «Концерт на вокзале», «Я вернулся в мой город...», «Есть женщины сырой земле родные...» (последнее он сам назвал лучшим из всего им написанного) и другие.

После ясных, пушкински прозрачных в большинстве своем стихотворений «Камня», в «Tristia» уже появляются

смысловые темноты. Но дивная нерукотворная гармония эти темноты скрадывает и просветляет. Именно благодаря ей «бессмысленное слово» «Соломинки» или «Ласточки» оказывается «блаженным». Тем самым оно, разумеется, не становится понятным, но для читателя это и не существенно. В «Разговоре о Данте» у Мандельштама есть выражение «семантическая удовлетворенность» [24, 3: 217]. Нечто подобное испытываешь, вникая в смутные и совершенные стихи «Tristia». Как известно, Мандельштам, согласно своей теории, «знакомил слова», расширяя их смысловой диапазон, — но в «Tristia» полная семантическая мера чудесным образом не превышает.

Наличие совершенной меры в его ранней поэзии порой даже искупает «высокую умную путаницу» ее разного строя. У М. Гаспарова есть статья, где он пытается расшифровать стихотворение Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать...» У исследователя возникает законное недоумение: «с кем в этой картине отождествляет себя авторское “я”, с троянцами или с ахейцами?» [12: 216]. По мнению Гаспарова, ключ к пониманию произведения дает отброшенная поэтом начальная строфа, указывающая на «основную любовную тему». Но даже и «отброшенный ключ» никак не объясняет путаницы с ахейцами и троянцами, ибо эти персонажи Мандельштама того же происхождения, что и знаменитая «отравительница Федра» или вышивающая Пенелопа. В благодатном гармоническом потоке его поэзии и автору, и читателю нет никакого дела до ахейцев и вышивания Пенелопы. Ахейцы нужны были Мандельштаму только для того, чтобы получилось красиво. И получилось красиво.

Поэтическое искусство мандельштамовских «Tristia» напоминает подчас искусство канатоходца. За его словесным балансированием наблюдаешь с восхищением, но и с тревогой: вот-вот покажется и упадет. Однако спасительная благодатная сила поддерживает его в неустойчивом равновесии. В «Сеновале» и «Грифельной оде» он уже срывается с каната.

В поздней поэзии Мандельштама полная семантическая мера почти постоянно превышена. Слова «знакомятся» насильственно, стихи превращаются в ребусы, и у читателя отсутствует «семантическая удовлетворенность». Возникает неодолимая потребность *понимания*, и читатель погружается в пространные комментарии И. Семенко или Ю. Левина. И комментаторы худо-бедно, спорно и гадательно, с привлечением посторонних цитат и ссылок объясняют ему, *что* же хотел сказать поэт.

Само существование его известных «двойчаток» нередко означает, что у стихотворения нет небесного прообраза или поэт не сумел к нему прорваться. Даже строки распадаются на варианты, и уже не важно, какой из них предпочесть: «шепотом губ» или «топотом губ» («Флейты греческой тэта и йота...») — единственное слово не слетает к Мандельштаму свыше. И поневоле приходишь к выводу: Георгий Иванов был не совсем не прав, когда безапелляционно заявил, что «Tristia» Мандельштама — «прекрасный взлет перед падением, гибельным пожаром, катастрофой его таланта» [21, з: 620]³⁴.

³⁴ Вернее было бы говорить не о «катастрофе его таланта», а о том, что талант (и даже гений) Мандельштама был чаще всего «не в силе произвести истинное великое совершенство», — если воспользоваться пушкинской цитатой.

Акмеизм Мандельштама в большей степени, нежели в стихах, проявился в его взглядах на поэзию. Вместе с тем статьи Мандельштама проникнуты более тонким, а потому и труднее уловимым филологическим соблазном, нежели «лобовые» предписания Гумилева.

Со страниц мандельштамовских работ — я, к сожалению, нисколько не преувеличиваю, — иногда веет антипушкинским духом. В ряде мест обнаруживается даже апология... Сальери. В статье «О природе слова» Мандельштам заявляет: «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию. <...> На место символизма, футуризма, имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери...» [24, 1: 231]³⁵. В «Заметках о поэзии» («Vulgata») слова «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны» Мандельштам приводит в качестве примера «пушкинского выражения для новаторов в поэзии» [24, 2: 300]. Между тем у Пушкина это произносит Сальери, а «глубокие пленительные тайны» Глюка всем

³⁵ В работе «Слово и культура» Мандельштам утверждает: «Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» [24, 1: 215]. Не совсем ясно, как это соотносится с «живой поэзией слова-предмета», творцом которой становится суровый ремесленник Сальери.

смыслом трагедии противопоставлены благодати, осеняющей Моцарта.

В 1923 году в статье «Буря и натиск» Мандельштам писал по поводу «Сестры моей — жизни» Пастернака: «Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии. Пастернак не выдумщик и не фокусник, а зачинатель нового лада, нового строя русского стиха, соответствующего зрелости и мужественности, достигнутой языком. Этой новой гармонией можно вы- сказать все, что угодно, — ею будут пользоваться все, хотя- тят они того или не хотят, потому что отныне она — об- щее достояние всех русских поэтов» [24, 2: 298].

В этом отрывке почти все утверждения кажутся не- взвешенными и голословными. В каком смысле гармо- ния Тютчева или Блока была по отношению к батюш- ковской не «новой», а по отношению к пастернаковской не «зрелой»? Что значит «зрелость и мужественность, достигнутая языком»? (Нечто подобное потом станет пропагандировать Бродский.) Можно ли считать язык «Медного всадника» менее зрелым и мужественным, нежели язык «Сестры моей — жизни»? Далее, по отно- шению к чему гармония Батюшкова была «новой и зре- лой»? К косноязычной силлабике? К «далековатым» от гармонии одам Ломоносова? К поэзии Державина, ко- торый «не имел понятия о гармонии», как писал о нем Пушкин? [30, 10: 148]³⁶ «Этой новой гармонией можно

³⁶ Пушкин также писал, что «кумир Державина $\frac{1}{4}$ золо- той, $\frac{3}{4}$ свинцовый» [30, 10: 145]. «Свинец» у Державина тогда и превращался в «золото», когда гармония даровалась ему свыше.

высказать все, что угодно...» — удивительно, что Мандельштам радовала, а не удручала столь отталкивающая перспектива. «Ею будут пользоваться все, хотят они того или не хотят...» — эта принудительность особенно очаровательна. «...Потому что отныне она — общее достояние всех русских поэтов»³⁷, — Мандельштам оказался плохим пророком: ни Ахматова, ни Георгий Иванов, ни Заболоцкий пастернаковскими достижениями не прельстились, да и сам Пастернак впоследствии от такой «гармонии» отказался. Наконец, если дело сводится всего лишь к «логическому строю предложения», о чем идет речь в следующем абзаце статьи [24, 2: 298], то обновление стихотворного синтаксиса само по себе еще не гарантирует ни «старой», ни «новой» гармонии, ни «нового лада и строя русского стиха».

Весьма примечательно, что ни к чьей поэзии Мандельштам не питал такого неизменно благоговейного отношения, как к пастернаковской (см. также «Заметки о поэзии» («Vulgata»), «Борис Пастернак»). В «Листках из Дневника» Ахматова вспоминала его слова о Пастернаке: «Я так много думаю о нем, что даже устал» [5, 2: 199]. Это увлечение чуждым акмеизму поэтом началось у Мандельштама вскоре после «Tristia», как раз в период стихотворений 1921—1925 годов. Судя по всему, его, так же как и Цветаеву, прельстила не столько поэтика Пастернака, сколько пример и возможность «новой гармо-

³⁷ «Бывают странные сближения...» — «Отныне нашим общим достоянием» Анненский в свое время поспешил объявить «новую гибкость и музыкальность» поэтического языка Бальмонта [4: 115].

нии»³⁸. Пастернак словно развязал ему руки, продемонстрировав, как легко стать «зачинателем нового строя и лада русского стиха».

В 1937 году Мандельштам писал Тынянову: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень. Но последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, *наплываю на русскую поэзию*; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, *кое-что изменив в ее строении и составе*» [24, 4: 177] (курсив мой. — И. М.). В письме отлученного от литературы и запертого в Воронеже поэта явственно слышится вызов. Посему это скромное «кое-что изменив...» — не более чем фигура речи. Всем своим тоном Мандельштам притязает здесь на более важную заслугу: в письме, на мой взгляд, содержится уверенность в том, что ему удалось создать нечто вроде «новой гармонии».

* * *

Гармонический строй и лад, строение и состав русской поэзии формируются благодатно. Совершенная поэзия имеет метафизическую природу, и даже «кое-что» изменить в ее строении и составе невозможно по чьему-либо произволу. Ее гармония не является чьим-то персональным достижением, и даже о пушкинской гармонии можно говорить лишь условно, поскольку она — допуш-

³⁸ Цветаева даже полагала, что Пастернак «открыл новое поэтическое сознание» [42, 5: 338].

кинского происхождения. Если Страхов прав, и «Пушкин не был нововводителем» [36: 142], то всего менее он был нововводителем в этом смысле.

Гармонические истоки русской поэзии открываются нам в некоторых одах Державина, в произведениях Жуковского и Батюшкова. Эти источники, сливаясь, но не смешиваясь окончательно, дают начало мощному и полноводному пушкинскому потоку, который, в свою очередь, образует гармоническое русло русской поэзии, средоточие ее строения и состава. К этим же первоначальным истокам гармонии могут восходить отдельные течения, возникающие уже внутри «пушкинского» русла. Так, гармония раннего Баратынского восходит к истокам Жуковского и Батюшкова, а позднего — еще и к истоку Державина. В истоке Державина берет начало гармония Тютчева. К Державину — через Тютчева и Баратынского — восходит гармония Ходасевича. К истоку Жуковского восходит гармония Фета, и — через Фета — гармония Бунина, Анненского, Блока. Гармония «Камня» и «Tristia» через Тютчева восходит к Державину³⁹, а через Баратынского — к истоку Батюшкова⁴⁰ и так далее.

³⁹ Этот не самый очевидный исток Мандельштама очень рано распознала Цветаева («Что вам, молодой Державин, / Мой невоспитанный стих!»).

⁴⁰ Даже Ахматова, к сожалению, ошиблась, усмотрев в отсутствии у Мандельштама периода ученичества отсутствие истоков его гармонии: «У Мандельштама нет учителя. <...> Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама!» [5, 2: 219].

Важно лишь понять, что все эти гармонии — оттенки и вариации одной и той же гармонии, одного чудесно созданного строя и лада. Все, что претендует быть в этом смысле новым и небывалым, все, что выбивается из гармонического русла русской поэзии, все, что притязает изменить ее строение и состав, не сливается с нею и не растворяется в ней: рукотворная гармония инородна благодатной, и нечто вроде гегелевского диалектического синтеза здесь абсолютно невозможно.

* * *

После смерти Бродского много говорили и писали о том, что он открыл в нашей поэзии новое дыхание, новые горизонты и т. п. Между тем это не совсем верно: поэтика гения самовыражения, как правило, одноразовая, мало-пригодная для дальнейшего использования и развития. Вот почему не сбывся прогноз Мандельштама относительно универсальности «новой гармонии» Пастернака. Во всяком случае, влияние такого гения на последующую поэзию оборачивается скорее убылью, сужением его собственного горизонта.

Мандельштаму казалось, что Пастернак «Сестры моей — жизни» «ждет своего Пушкина» [24, 2: 298]. Однако тот Пастернак «дождался», увы, не Пушкина, а Вознесенского, Соснору, Парщикова... Маяковский породил не нового Маяковского, а Роберта Рождественского. Мандельштам произвел на свет целую отрасль современной стихотворной филологии, где слова окончательно утратили связь со своей семантикой. Бродский, сам

сформировавшийся не без влияния Цветаевой, вызвал к жизни орду своих новейших подражателей, неразличимых друг от друга даже под микроскопом.

В 1959 году Ахматова записала в своем дневнике: «“Знакомить слова”, “сталкивать слова” — ныне это стало обычным. То, что было дерзанием, через 30 лет звучит как банальность. Есть другой путь — точность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. <...> Х. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно» [5, 2: 284—285]. Здесь, помимо драгоценного свидетельства о благодатном происхождении собственных стихов, Ахматова высказала мысль о том, что художественные ресурсы самовыражения и разнообразных «дерзаний» не беспредельны. Тому подтверждение — зашедшая в никуда французская поэзия, в которой после Рембо и Малларме не было создано ничего *столь же* значительного.

* * *

И все же новая гармония возможна. Ясно лишь, что это будет не та «новая и зрелая гармония», которую имел в виду Мандельштам. Такая гармония может явиться лишь вследствие преобразования строения и состава русской (французской, полинезийской) поэзии, — точнее говоря, ее новое совершенное строение и благодатный состав будут самой этой гармонией сформированы.

Представим себе реально существующие деревья, которые бы максимально соответствовали нашему эталону совершенного дерева. Еще более совершенное дерево («новая и зрелая гармония») должно обладать новой природой дерева, некоей непостижимой для нашего разума новой *чудесной древесностью*. Это очень трудно вообразить, но, если для Бога нет ничего невозможного, сомнение в возможности такой новой гармонии — соблазн величайший. Художник же, пытающийся своими силами создать новую гармонию, подобен садоводу, выводящему новый вид дерева, — в безумной надежде на то, что оно окажется *деревяннее* прежних.

ЕРЕСЬ О ЯЗЫКЕ

Потому что искусство поэзии требует слов...

Бродский

Пока не требует поэта

К священной жертве Аполлон...

Пушкин

«...Поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования», — утверждал Бродский в Нобелевской лекции. И далее: «Поэт, повторяю, есть средство существования языка. <...> Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку» [9, 1: 14—16]. Подобные же положения без кон-

ца формулируются Бродским в большинстве его работ о поэзии. Так, в эссе о Цветаевой «Поэт и проза» можно прочесть, что поэзия — «высшая форма существования языка» [9, 4: 71] и т. д.

Теорию Бродского о языке нельзя не признать грубой разновидностью филологического соблазна. О том, что поэзия — явление языка и особая форма речи, учил, например, Потебня, но Бродский пытался навязать языку еще и метафизические, благодатные функции. Он хотел, чтобы язык имел непосредственное отношение к Духу, меж тем как такое отношение всегда опосредованное (через поэта). Язык сам по себе не осеняется благодатью — как не осеняются благодатью ноты, краски или мрамор — и никого ею не осеняет. «Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии...», — настаивал Бродский в другом эссе о Цветаевой [9, 4: 83]. Однако, как бы «далеко не заводила поэта речь», надо еще, чтобы «сферы» согласились допустить его туда вместе с речью. На самом деле здесь важна инициатива, исходящая исключительно от «сфер». Говоря об «устремлении языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово», «в те сферы, откуда он взялся» [9, 4: 71], Бродский заблуждался относительно вектора движения. Не язык «устремляется вверх или в сторону (? — И. М.)», а «божественный глагол» исходит оттуда. Наш *несовершенный* язык ни к чему этим «сферам», и крайне сомнительно даже, чтобы кто-либо — будь он и гениальным поэтом — давал ответ на Страшном суде по-русски или по-английски. А когда читаешь у Бродского, что Цветаева «обращается к тому (т. е. к Рильке. — И. М.), кто, в отличие от Господа, обла-

дает абсолютным слухом» или что «суд искусства — суд более требовательный, чем Страшный» [9, 4: 85, 123], — невольно задаешься вопросами, которые в таких случаях вырывались у его любимого мыслителя Льва Шестова: откуда он это знает? кто ему об этом сказал?

Бродский также подчеркивал, что поэзия — «форма высшей зрелости данного языка» [9, 4: 80]. Но если так, надо ли считать проявлением такой высшей зрелости «эзопову» и неззопову «феню» в поэзии самого Бродского или нынешнюю постмодернистскую «феню»? Насколько язык заинтересован в подобном «продолжении своего существования»? В XX веке было произведено немало экспериментов над поэтическим языком, поставивших его скорее на грань вырождения, нежели высшей зрелости.

Высшую зрелость язык обретает только в совершенном произведении. Блок, вслед за Пушкиным назвавший поэта «сыном гармонии», видел его назначение во внесении гармонии в мир. Эта гармония остается в мире и после поэта, способствуя продолжению существования поэзии и самого языка. По Бродскому же, увы, получается, — если слегка перефразировать строчку его известного стихотворения — что от поэта «...остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи».

НАДЕЖДА

НЕ НАДО БЫТЬ ОСОБЕННО ПРОНИЦАТЕЛЬНЫМ, ЧТОБЫ заметить, насколько бедна совершенством современная поэзия. Тарковского потому и называли послед-

ним поэтом Серебряного века, что стихи его казались нездешними и «несегодняшними». Отдельные совершенные произведения, безусловно, были и у Самойлова, и у Вл. Соколова, и у Кушнера, и у Чухонцева (большей частью в его «Слуховом окне»), и у других поэтов. Кто-то, возможно, пишет их и сейчас. Но в целом, несомненно, происходит убыль гармонии, иссякание благодати в новейшем искусстве. Как это объяснить, если какие-либо объяснения здесь в принципе правомерны? Можно, разумеется, до бесконечности повторять общие места о тотальном кризисе гуманистического мировоззрения, о разложении культуры, оторванной от своих религиозных корней и т. п. Все это отчасти справедливо, и нынешнее состояние искусства красноречиво свидетельствует о том, как жалок художник, в своем самопревозношении даже не догадывающийся о существовании благодатных наитий. Но, несмотря на то что еще многие гуманистические представления должны быть пересмотрены, такое объяснение и не достаточно, и сомнительно. Потому что уже завтра может случиться чудо, и поток благодати, предуготовляя новый расцвет искусства, прольется на тех, кто сегодня этого даже не подозревает.

Одной из задач моей работы было показать, что гений и совершенство — две вещи, не всегда совместные. Для нас сейчас это особенно актуально. Это актуально и потому, что мы живем в эпоху, когда — как было замечено Вейдле еще в тридцатые годы — «интерес к поэту перевешивает любовь к стихам, <...> творческая личность в целом кажется священной и нужней, чем самые совершенные ее творения. <...> Мы забываем, что по-

эзия может быть порывом в другой, потусторонний, сияющий, бессмертный мир» [11: 80— 81].

Как же быть художнику, на что ему рассчитывать в мире, где дар совершенства — лучший дар небес, ради которого только и стоит творить, — ему ничем не гарантирован? Ничто, ничто не поможет ему достичь совершенства: ни его мастерство, ни его язык, ни его собственное видение мира, ни его талант, ни даже гений. Единственное, что остается, — это надеяться на то, что и ему будет дарована благодатная помощь. Не зря ведь надежда отсутствует в перечне Сальери, уверенного, что благодать положена ему по праву, «в награду любви горящей, самоотверженья, трудов, усердия, молений». В сравнении с этими сальеристскими добродетелями надежда, по крайней мере, лишена пафоса стяжания.

* * *

Читатель, по всей вероятности, обнаружит в этой работе натяжки и неувязки. В оправдание себе замечу лишь, что я пытался коснуться таинственных, труднодоступных нашему сознанию областей. Чего-то мне поневоле не удалось выразить яснее, что-то оказалось непереводимо на язык понятий.

Без сомнения, найдется немало читателей, убежденных, что совершенство никем не даруется, а достигается талантом и мастерством. В этом случае мне пришлось бы прибегнуть к неотразимому аргументу чеховского отставного урядника: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Чудо невоз-

можно доказать, его можно только увидеть или не увидеть. Круг замыкается. И я возвращаюсь к тому, с чего начал эту работу — к своему безотчетному чувству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996.
2. Адамович Г. Критическая проза. М., 1996.
3. Аксаков К., Аксаков И. Литературная критика. М., 1981.
4. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
5. Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990.
6. Белинский В. Избранные эстетические работы: В 2 т. М., 1986.
7. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
8. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963.
9. Бродский И. Соч. В 4 т. СПб., 1992—1995.
10. Бродский И. О Цветаевой. М., 1997.
11. Вейдле В. Умирание искусства. СПб., 1996.
12. Гаспаров М. Избранные статьи. М., 1995.
13. Гершензон М. Мудрость Пушкина. Томск, 1997.
14. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
15. Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966—1967.
16. Гуковский Г. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.
17. Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991.
18. Державин Г. Сочинения. М., 1985.
19. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985.
20. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994.
21. Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. М., 1994.
22. Ильин И. Одинокий художник. М., 1993.
23. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
24. Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993—1997.

25. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени: Антология трактовок и концепцийот Белинского до наших дней. М., 1997.
26. Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990.
27. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1992.
28. Петровых М. Избранное. М., 1991.
29. Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968—1972.
30. Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1962—1966.
31. Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
32. Пушкин: суждения и споры. М., 1997.
33. Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982.
34. Семенко И. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
35. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991
36. Страхов Н. Литературная критика. М., 1984.
37. Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996.
38. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
39. Фет А. Соч.: В 2 т. М., 1982.
40. Ходасевич В. Колблемый треножник. М., 1991.
41. Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996—1997.
42. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994—1995.
43. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997.
44. Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965—1969.
45. Шенгели Г. Иноходец. М., 1997.
46. Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993
47. Шестов Л. Соч.: В 2 т. Томск, 1996.

Автор благодарит Анастасию Розентретер за помощь в работе над статьей.

Поэт и Чернь

(фрагменты)

Чернь есть нечто, противоположное всякой обособленности. Это образование не арифметическое, а метафизическое, в котором всякая единица, если бы ее можно было вычленишь, не являлась бы личностью. Чернь — не сумма Иванов и Петров, а мистический монолит. Если некий Иван «выйдет» из нее, Чернь не станет меньше на единицу.

Попадая в состав Черни, любая индивидуальность теряет свое лицо. Поэтому действия человека внутри толпы безотчетны: он «не ведает, что творит». По Евангелию, каждый человек заслуживает прощения, но в толпе нет отдельного человека. Чернь оказывается бесчеловечной в обоих смыслах слова: не все в толпе желали казни Иисуса, но вся толпа кричала: «Распни его!»

То, что у Пушкина в знаменитом стихотворении («Поэт и толпа») диалог с Поэтом ведет сразу вся Чернь, а не какой-либо ее представитель, обладающий инди-

видуальным голосом, как раз и иллюстрирует онтологическую цельность и безликость Черни.

Чернь как метафизическое образование, разумеется, не есть очевидное скопление народа, это — не обязательно толпа, собравшаяся на площади. В пушкинском стихотворении Чернь лишь для наглядности персонифицирована, в действительности она находится *везде* и голоса ее раздаются *отовсюду*.

Либерализм, решительно отмежевываясь от коммунизма и фашизма, желает иметь благородные корни. Однако «несекулярному» человеку, скажем, XVI века, Линкольн и Ленин, Черчилль и Гитлер одинаково показались бы порождением сатаны, который всего лишь «разделился сам с собою» (Мф 12: 26). Коммунизм и фашизм («злейшие духи») — неизбежное следствие восторжествовавшей в мире безблагодатной свободы, тотальной эмансипации.

Произошло, по сути, вторичное грехопадение: новое, но на сей раз вполне осмысленное освобождение творения от Творца. Разнообразные гуманистически-просветительские доктрины, неслыханные прежде требования прав человека, свободы слова, совести и т. п. были, как выясняется, изначально тронуты порчей. Возвышенные идеалы потому оказываются столь мучительно несбыточны, что права человека становятся правами Черни, которая, обретая их, уничтожает иерархический миропорядок. Герцен увидел это в Европе и ужаснулся, но отступать уже было некуда.

Так называемый тоталитаризм, власть Черни, попирающая уже всякие права — метафизическое возмез-

дие либерализму, кошмарный ответ на его бездумные упования. Утопичными остаются вековые поиски справедливости для людей, на деле нуждающихся лишь в бесконечной милости, незаслуженной, а значит — несправедливой. Мы искуплены кровью Спасителя, а навязывание человечеству гуманистического «спасения» неминуемо приближает к Апокалипсису.

Торжество справедливости — дело Божье, процесс, растянутый в земном времени и уходящий за его видимую грань. Божья справедливость не совпадает с человеческими представлениями о ней, и попытки самовольно установить справедливость на земле ведут не только к социальным катаклизмам, но и к понижению духовного уровня жизни. Мы не можем *здесь* собрать эту «головоломку», потому что у нас нет ее другой, потусторонней половины. Очевидно, что справедливость (воздаяние) связана со смертью и воскресением и полностью торжествует лишь в ином мире. Посмертное признание гения («Они любить умеют только мертвых...») — слабый отблеск такого торжества на земле.

Евангелие демократично лишь в том отношении, что все равны перед Богом, все должны иметь хлебы, каждому *возможно* спастись. Но вместе с тем оно глубоко аристократично. Это аристократизм избранничества и подвижничества: «Много званых, но мало избранных», «Кто может вместить — вместит» и т. д. А главное, из притч и проповеди Иисуса следуют весьма неутешительные выводы. Спасутся *не* все. Ад и рай (вопреки, например, благостным иллюзиям Бердяева) существуют

на самом деле. И между богачом и Лазарем там «великая пропасть». Человеческим представлениям о равенстве с этим примириться нелегко. Но никакое «демократическое», всеобщее спасение нам, увы, не обещано.

В былые времена борьба с традицией казалась борьбой с чем-то косным, реакционным, буржуазным и т. п. Авангард, плывущий против течения, всегда смотрелся почти героически. Этим прекрасно воспользовались, например футуристы. Таким же образом лет двадцать назад на фоне традиционного реализма (социалистического и несоциалистического) набирал очки и наш постмодернистский андеграунд. Сегодня все поменялось местами. При небывалом напоре ничем не сдерживаемого новаторства, пропагандируемого во всех областях искусства уважаемыми, буржуазного склада идеологами, следовать традициям — значит плыть против течения, и для этого тоже требуется дерзание почти героическое. Традиция парадоксальным образом приобретает обаяние своего антипода, его бывшее психологическое преимущество.

Антииерархические идеи Бахтина стали неодолимым соблазном для нескольких поколений филологов. В его учении о смеховой культуре, где духовный «верх» уравнивается с материально-телесным «низом», уже содержится весь постмодернизм. Современное релятивистское и плюралистическое сознание может вполне опереться на бахтинскую модель отношений автора

и героя, выстроенную в «Проблемах поэтики Достоевского».

С диалогом — в гипертрофированном бахтинском смысле — традиционная христианская культура никак не соотносима. Истина не рождается в диалоге, а открывается свыше. Она не полифонична, а благодатна. (И даже диалоги Сократа — почти всегда только предварительный разговор с учениками, необходимый для развертывания *монолога* учителя.)

Иисус, который и есть Истина, учит, а не спорит. Он не считается с чужими мнениями и не признаёт равноправия позиций. Его ответы фарисеям — не диалог вовсе, ибо почти все их вопросы — чистейшая провокация. Иисус также не вступает в прения с Пилатом относительно того, «что есть истина». Христианство предполагает единственную Истину и одного Учителя. Это интуитивно чувствует пушкинский Поэт, когда отказывается от навязываемой ему Чернью учительской роли.

Благодатная истина не имеет ничего общего с истинами просветительскими. Христос приходит к неграмотным рыбакам; сатана является к Фаусту. Паскаль отвергает «Бога профессоров» во имя «Бога Авраама, Исаака и Иакова». Пушкин с горечью замечает: «Где капля бла-
га, там на страже / Уж просвещение иль тиран».

В терминологии Нового времени самое, пожалуй, бессмысленное выражение — «поиски истины». Это всегда и наиболее бесплодное занятие.

Тому, кто обрел Христа, больше нечего искать. Самое трудное отныне — не потерять Его.

Даже мудрый Розанов постоянно пенял «сладчайшему Иисусу» за то, что христианство — религия страдания. Но он *окончательно* принял Христа не в умствованиях «за нумизматикой», а в нищете, голоде, предсмертной скорби. Либеральному сознанию и вовсе не понятно, отчего «блаженны плачущие». Поэты в этом отношении гораздо прозорливей: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...». Поэты интуитивно знают, что божественный свет лучше всего виден из черного туннеля.

«Прекрасное должно быть величаво...». На новейшем искусстве пагубно отражается исчезновение дистанции между художником и публикой. И предшествует этому отсутствие дистанции между художником и художником. Ахматова и Мандельштам были на «вы» и называли друг друга: Анна Андреевна и Осип Эмильевич. А сейчас все друг другу «в доску» свои. Только и слышно: Женя Рейн, Костя Райкин (вообразите-ка на секунду «Женю Баратынского» или «Костю Станиславского»)... И лишь покойный Пригов объявил себя Дмитрием Александровичем (и то не из жажды дистанции, а выстраивая собственный затейливый имидж).

Изысканность стиля может быть своего рода плебейством. Бенедиктов и Северянин изыскаются в стихах как приказчики, желающие показать свою культурность. Псевдостаринный слог Ахмадулиной читателю XIX века показался бы варварским. По-настоящему аристократична только поэзия, «лишенная условных укра-

шений стихотворства», если вспомнить знаменитую пушкинскую заметку о благородной простоте. А авангардные графоманы никогда в простоте слова не напишут: их сочинения ослепляют смердяковской цветистостью.

Две печальные крайности: отсутствие «искусства» в топором вырубленной советской поэзии (Твардовский, Смеляков, Винокуров и др.) и густая метафорическая патока нынешней.

Давя инакомыслие, авторитарный режим попутно давил и дурновкусие (во всяком случае, допускал его в умеренных дозах). Упразднившей цензуру либеральной власти последняя задача не под силу. Нынешнее апокалиптическое состояние культуры — очередной просчет интеллигенции в ее чаяниях свободы.

Тимур Кибиров объявил, что простодушная поэзия больше невозможна. Надо было лишь уточнить, для кого именно. Постмодернизм, например, вообще не интересуется душой, для него вся мировая литература только «слова, слова, слова...» В нем неподдельно лишь «жадное стремление протолкаться к чужим столам», как выразился по другому поводу Ницше.

У Георгия Иванова в стихотворении о поэте сказано: «И черни, требующей новизны, он говорит: — Нет новизны, есть мера...». Пушкинские представления о «со-

размерности и сообразности» чужды Черни, и Пушкин неслучайно называл литературу «благородным аристократическим поприщем». Он же предупреждал, что поэту «не должно быть площадным по доброй воле».

Еще 15 лет назад наши авторитетные поэты (Левитанский, Окуджава и другие, помоложе) приветствовали тот факт, что поэзия осталась без массового читателя. Пресловутые стадионы (говорили они) в большинстве своем заполнялись теми, кому нужна была не поэзия, а фи́га в кармане. Наконец-то стихи станут читать истинные, пусть и немногочисленные ценители. На деле все оказалось и не совсем верно, и не так отрадно. Камерной идиллии поэта и читателя почему-то не случилось: каждая из сторон чувствует, что нечто существенное невосполнимо утрачено. Поэты, как выяснилось, радовались тому, что отрублен сук, на котором им так хорошо сиделось. Потеря какой бы то ни было аудитории — явление для литературы всегда печальное. Для формирования истинных ценителей необходима сложная питательная среда, возможная только в таком обществе, где поэзия — дело исключительной важности и значимости. Подобный статус искусство получает, увы, лишь в нелиберальные времена и в основном при недемократических режимах. В эгалитарной системе ценностей конфликт Поэта и Черни приобретает иной характер. Чернь перестает нуждаться в Поэте и творит собственную площадную «культуру». Необратимые мутации происходят и с самой поэзией. А истинные ценители уходят в филологию. Хорошо известно, что на За-

паде лучший ценитель стихов — университетский профессор.

В первых строфах стихотворения Пушкина «Поэт» образ поэта нарочито снижен: «в заботы суетного света он малодушно погружен», «и меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он...» В последующих строфах поэт поднимается на надлежащую высоту «божественным глаголом», касающимся его «чуткого слуха». В «Поэте и толпе» образ Поэта романтически возвышен с начала и до конца. Пушкин не оставляет Черни ни малейшего шанса почувствовать себя равной Поэту.

Пушкин хорошо знал, какую злобную радость у толпы способно возбудить ощущение подобного равенства: «Толпа <...> в подлости своей радуется унижению высокого, слабости могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок как мы! Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы — иначе».

«Цель поэзии — поэзия», — говорил Пушкин. «Поэт в России больше, чем поэт» — с этой заносчивой формулировкой едва ли согласился бы герой пушкинского стихотворения. Быть больше, чем поэтом — ведь именно этого от него и домогается Чернь: «сердца собратьев исправляй», «давай нам смелые уроки» и т. п.

В знаменитой речи «О назначении поэта» Блок пытался определить, кого именно имел в виду Пушкин под

Чернью. Это вряд ли «простонародье», утверждал Блок. По мнению Блока, это — придворная знать («светская чернь» — Бенкендорф и проч.) а также новая чиновничья бюрократия, стремительно занимавшая место родового дворянства.

Однако у Пушкина Чернь не имеет сословного статуса. Внутри нее в какой-то момент могут оказаться и Бенкендорф, и Булгарин, и обыватель, для которого печной горшок дороже Бельведерского кумира, и — цитирую Ходасевича — «любопытнейший кузнец, дуреющий над просветительной брошюрой». Чернь — это «народ непосвященный», сборище профанов (не зря ведь стихотворению предпослан эпиграф из Вергилия «*Procul este, profani*»), для которых утилитарный или какой-либо иной интерес выше «вдохновенья, сладких звуков и молитв» и которые смеют судить Поэта и требовать от него служения собственным нуждам. Чернь — образование метафизическое (о чем уже говорилось выше), ее нельзя вычленить из какой-либо социальной группы.

Блок, как и большинство символистов, наследников идей Владимира Соловьева, был склонен ко всякого рода грандиозным утопиям. Уже в большевистскую эпоху он мечтал о «великой и всемирной Революции, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества». По сути же это была приспособленная к новому времени вариация старой, 1904 года, мысли Вячеслава Иванова, полагавшего, что «истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве».

В статье «Выпад» (1923) Мандельштам выдвигает два противоположных тезиса. Первый: поэзия «никому не должна, кредиторы у нее все фальшивые». Второй: «поэзия должна удовлетворять потребности <...> полуобразованной интеллигентской массы <...> этой деклассированной в языковом отношении среды». Первый тезис как будто родственен пушкинскому «подите прочь!», брошенному Поэтом настырной толпе; последний же трудно истолковать иначе, чем призыв к служению ей.

Пушкин отнюдь не всех «кредиторов» поэзии считал фальшивыми. И «молитвы», для которых рождены поэты, он ставил рядом с «вдохновеньем» и «сладкими звуками» не только ради рифмы к «битвам». И поэзию он называл «благоговейным служением» не для красоты слога. Надо ли объяснять, что объектом такого служения вовсе не является «читающая публика»? Что само вдохновенье отпускается поэту «в кредит» одним-единственным Кредитором? («Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется...»)

Это, безусловно, понимал и Мандельштам. Но, во-первых, он был акмеистом, а в акмеизме и в его дочерних объединениях существенную роль играла филологическая «алгебра». Вспомним хотя бы теории Гумилева. Быть может, поэтому прирожденного филолога Мандельштама так заботили «потребности деклассированной в языковом отношении среды». Кроме того, из мемуаров современников и особенно Надежды Яковлевны известно, что мироощущение Мандельштама, несмотря на сложность и изысканность его произведений, всегда было в высшей степени демократично. Он не хотел предавать идеалы, ради которых «разночинцы рассохлые топтали сапоги»,

даже когда с ужасом увидел, во *что* выродились эти идеалы. Мандельштам написал в одном из стихотворений, что Шуберт и Моцарт «считали пульс толпы и верили толпе». Он сам хотел верить толпе и даже под конец пробовал заставить себя «жить, дыша и большевая». Аристократ Пушкин никогда толпе не верил и ничего, кроме презрения, к ней не испытывал. И, разумеется, вовсе не из классово-сословных побуждений: он ясно понимал, что Поэту *нельзя* идти с Чернью ни на какие компромиссы.

Пушкина невозможно вообразить интеллигентом. Мандельштам же, подобно Блоку, духовно принадлежал к тому жертвенному слою русской интеллигенции, который еще не так давно ходил в народ. Но Мандельштам не умел опрощаться, не желал отречься от сложности выпестовавшей его аристократической культуры. Какое-то время ему казалось, что толпу можно поднять до этой культуры, приручить к ней и облагородить ею. Но для «полубразованной массы», потребности которой ему хотелось удовлетворять, Мандельштам так и не смог сделаться своим. Ясное пушкинское понимание невозможности союза с толпой пришло к нему слишком поздно. Противостояние Поэта и Черни вновь оказалось неизбежным, и мы помним, чем оно, к несчастью, закончилось для Мандельштама.

Несколько иначе, но в результате столь же трагически обернулся подобный конфликт для Пастернака. А он не просто хотел быть верен «идеалам», но и «чувствовал себя в долгу» перед народом, как признался однажды Лидии Чуковской.

«Полуобразованная интеллигентская масса» первое время даже благоволила к Пастернаку. В его не слишком доходчивых стихах ей нравились сложность инструментария, виртуозность исполнения — это, видимо, и имел в виду Пастернак, когда парадоксально заметил: «сложное понятней им» (через четверть века после этого высказывания в сложности его стихов *они* обнаружили состав преступления). К гармонии и глубине Пастернак пришел иными путями, его опрощение связано с вещами духовного порядка, а не с каким бы то ни было приспособленчеством или компромиссом, в чем кое-кто то и дело пытается его обвинить (подобные же обвинения с маниакальным упорством повторяются в адрес Заболоцкого).

В «Охранной грамоте» Пастернак заявляет о своем юношеском отказе от романтической манеры и романтического «мировосприятия» в целом. Не исключено, что и пушкинский конфликт Поэта и Черни казался ему в ту пору романтическим и неактуальным. Пастернаку всегда хотелось быть «со всеми сообща и заодно с правопорядком», даже когда он писал роман, поставивший этот правопорядок под сомнение. В стихах из «Доктора Живаго», точно дурное предчувствие, возникает нота разлада и противостояния, в высшей степени свойственная отвергнутому Пастернаком романтизму: «Я один, все тонет в фарисействе...» Он, очевидно, уже догадался, что художнику положено «чувствовать себя в долгу» только перед Небесами. Реакция «народа» на появление недоступного романа развеяла последние иллюзии. Многие из бывших ценителей поспешили присоединить свои голоса к яростному вою толпы.

Пастернак вдруг ясно увидел обращенные на себя «фотографические группы одних свиноподобных рож», почувствовал, что он — «зверь в загоне».

Пушкин снова оказался прав.

Известна ненависть Ницше ко всему демократическому и эгалитарному. Из русских мыслителей на высоте такого бескомпромиссного неприятия стоял один лишь Константин Леонтьев. Но Леонтьев — что бы там ни говорили о его эстетических приоритетах — отвергал либеральный прогресс с позиций христианина. Те, кто обвинял Леонтьева в недостаточной *моральности* его христианства, еще не знали, что действия, санкционированные «хорошей» моралью (освобождение крестьян, женская эмансипация, борьба за демократические права и т. п.), имели далеко идущие, видные, увы, только ему, *аморальные* последствия.

Ницше презирал толпу и мечтал о сверхчеловеке, но, если следовать его атеистической логике, сверхчеловек мог быть порожден лишь изнутри самой Черни. Ницше хотел, чтобы человек сам себя вытащил за волосы из болота, подобно Мюнхгаузену. Преображение человека должно было совершиться безблагодатным путем. Это путь Заратустры, а не Христа, к которому Ницше всю жизнь испытывал загадочную ревность (известно, что последние свои послания он подписывал: «Распятый»). Возможно, поэтому речи его Заратустры столь откровенно стилизованы под Евангелие. Завороженный донисийским «духом музыки», Ницше не желал видеть, что демократия, которую он почему-то считал псевдо-

морфозой христианства, первоначально возникла на почве демонического многобожия Эллады.

Надо ли сегодня доказывать, что мучительное богоборчество бывает «святее» плоской религиозности, воюющей с дарвиновскими обезьянами и энгельсами? Об этом как нельзя лучше свидетельствуют книги и судьба Ницше. Вспоминаются также некоторые стихотворения Лермонтова (особенно «Благодарность»), Блока или Георгия Иванова. Такое богоборчество не идет ни в какое сравнение с эстетическими играми в дьявола на манер «Фауста». В писаниях атеиста Ницше, как это ни парадоксально, больше христианства, чем в «Мастере и Маргарите» Булгакова — с его благородным сатаной, романтизированным Пилатом и пародирующем апостола Павла эпиграфом из Гете. За кощунствами Ницше, за юношеским отчаянием Лермонтова угадывается страстная жажда веры, столь страстная, что ее *нечем* было утолить на земле («И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли...»).

Безоглядная творческая свобода понижает качество самого творчества. Тому пример — поэзия, сбросившая с себя благое иго размера и рифмы, в которой тем меньше vers, чем больше libre. Даже Блок в своих редких верлибрах, лишенных его мощнейшего поэтического орудия — ритма, сбивается на плоские афоризмы: «Только влюбленный имеет право на звание человека». Свободный стих фактически умертвил западную по-

эзию. Иван Жданов как-то довольно жестко заметил, что верлибр — узаконенная форма графомании.

Жозеф де Местр однажды с горечью воскликнул: «Ах, зачем же мы так опрометчиво предоставили слово всякому человеку!? — ведь именно это нас и погубило».

В России, включая советские времена, доверие к слову всегда было очень высоким. Толпа, заявлявшая Поэту: «А мы послушаем тебя», говорила это совершенно искренно, без тени иронии. Свобода слова превратила само слово в объект филологического препарирования, в «текст», как теперь принято выражаться, утопило слово в помоях циничного «стёба».

Несмотря на ужасающее многоголосье, кругом царит невероятная глухота. Слово, чтобы быть услышанным, должно снова стать подцензурным («цензура есть установление благодетельное, а не притеснительное» — Пушкин), а государство — иерархическим, не предоставляющим слово «всякому человеку».

Христианская культура Запада стала разрушаться после просветительских прививок. «Святая» русская интеллигенция в массе своей состояла из тех же просветителей, маленьких вольтеров и дидеротов.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ НАБИВШИЙ ОСКОМИНУ АФОРИЗМ ЕВТУШЕНКО, МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО АДВОКАТ В РОССИИ БЫЛ БОЛЬШЕ, ЧЕМ АДВОКАТ, ВРАЧ — БОЛЬШЕ ЧЕМ ВРАЧ, УЧИТЕЛЬ — БОЛЬШЕ ЧЕМ УЧИТЕЛЬ. ЧЕХОВ, ВЫСМЕЯВШИЙ В «ДОМЕ С МЕЗОНИНОМ» «АПТЕЧКИ» И «БИБЛИОТЕЧКИ», ВОТ УЖЕ ЦЕЛОЕ СТОЛЕТИЕ ПРИ-

числяется к интеллигентам по какому-то недоразумению, скорее всего из-за характерной внешности (бородка и пенсне).

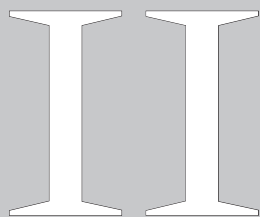
Гуманистическая этика даже в наиболее благородном варианте фатально расходится с христианской. Помню, как я был поражен, когда покойный Астафьев, выступая по телевидению и коря российское разгильдяйство, вдруг сказал, что необязательного человека *нельзя прощать* (!) и не следует подавать ему руки.

У шестидесятников и их поклонников духовные ценности существовали в какой-то первобытной синкретичности, «нерасфасованности». Бог (писавшийся со строчной буквы отнюдь не из цензурных соображений), добро, правда, справедливость, красота — все эти понятия были практически синонимами (для некоторых это и по сей день так). Ценным казалось все, что мало-мальски отличалось от холуйской писанины грибачевых и долматовских. Это было время подмен и суррогатов. Вознесенский, в пору труднодоступности Пастернака и Цветаевой утрировавший и опошлявший их приемы, занимал авангардистскую нишу. Евтушенко, героически поднимавший планку дозволенного на полсантиметра, исполнял роль фрондирующего трибуна. Милые душевные песенки Окуджавы, как нежданно-негаданно выясняется три десятилетия спустя, удовлетворяли «высокие духовные запросы» русской интеллигенции. Жеманная поэзия Ахмадулиной, имитирующая «старинный слог», создавала видимость преемственности классических традиций. А малоарнаутское ерничанье

Жванецкого многим до сих пор кажется вышедшим не иначе как из гоголевской «Шинели».

Апокалипсис был и остается реальностью, несмотря на то, что его ожидают вот уже два тысячелетия, и во все времена он кажется близящимся и неотвратимым. Быть может, по великой милости к нам его то и дело отодвигают, но даже терпение Отодвигающего, вероятно, не бесконечно.

Неминуемость Апокалипсиса исключает какое бы то ни было «светлое будущее» как в тоталитарном, так и в либеральном варианте. При каждой смене исторической формации остается лишь светлое прошлое, которое тем светлее, чем дальше от неизбежного конца.



Судьба и поэзия Евгения Блажеевского

1

Его любили все. Все, кому дорога была его поэзия, все, с кем он засиживался допоздна на своей маленькой кухне, все, чьи рукописи он неумоимо пристраивал в разнообразные редакции. На панихиде в Малом зале ЦДЛ было не протолкнуться. Он умер на майские праздники, но в день его похорон пошел снег, ложившийся в еще не засыпанную могилу...

Евгений Блажеевский родился в 1947 году, в азербайджанском городе Гянджа (тогдашнем Кировабаде). Его отец, военный врач, умер, когда сыну исполнилось три с половиной года. Мальчика воспитывали мама — ее он боготворил и уход ее горько оплакал в стихах — и бабушка, дочь предводителя дворянства, которой сам Репин давал уроки живописи. По-видимому, от бабушки Женя унаследовал дар прекрасного рисовальщика (свои картины он бескорыстно раздавал и близким друзьям, и случайным знакомым, а многие его живописные ра-

боты, как свидетельствуют знающие в этом толк, по силе дарования не уступают стихам), и от нее же — никогда не подчеркиваемый, но всегда заметный аристократизм, редкое благородство какого-то «старорежимного» пошиба.

В детские годы Женя увлекся спортом и впоследствии никогда не терял формы, всегда мог постоять и за себя, и за друзей. В юности был профессиональным футболистом, играл за кировобадское «Динамо», выступавшее какое-то время даже в высшей лиге. Но однажды на поле ему умышленно сломали ногу, и после слезных материнских уговоров Женя оставил футбол. Он уехал в Москву, поступил в Полиграфический институт, всерьез занялся поэзией. Женился, развелся, скитался по разным коммуналкам (в его стихах скрупулезно воссоздан неповторимый быт той эпохи), снова женился — уже «окончательно», у него родилась дочь, и, наконец, не без помощи матери, купил квартиру в столице.

Литературная судьба Блажеевского на первых порах складывалась относительно благополучно: он печатался в «Юности» и в «Новом мире», был участником Всесоюзных совещаний молодых писателей, в 1984 году вышел первый сборник его стихов «Тетрадь» (вторая же и последняя прижизненная книга — «Лицом к погоне» — увидела свет только через одиннадцать лет, в 1995-м). Его тогдашние друзья и приятели (из легендарного поколения дворников, истопников и сторожей, многие из которых потом прорвались в литературную элиту и о Блажеевском как бы «забыли», хотя поначалу Женя кое-кому из них даже оказывал некоторое покровительство) в ту пору, в середине 1970-х, были близки друг другу и по

социальному статусу, и по эстетическим предпочтениям и отталкиваниям, и даже по пристрастию к одним и тем же спиртным напиткам. Через двадцать лет в нашей беседе на страницах «Литературной газеты» Блажеевский с улыбкой признавался: «Портвейн вообще был любимым напитком советских поэтов. В семидесятые годы у нас была своя компания выпивальщиков. Не стану называть имена, ибо некоторые вышли в люди и чего доброго обидятся. Портвейн — вино, с одной стороны, крепкое, с другой — дешевое. Он располагал к беседе, не вырубая человека резко и целенаправленно, как водка или коньяк, и не вызывал скуки, как сухое вино или пиво. Это та золотая середина, которая была нужна для темпераментного, молодого, заинтересованного разговора...»⁴¹

«Узкая» известность Блажеевского (если не считать ставшего популярным романсом сонета «По дороге в Загорск...») объясняется не только спецификой жестокого и глухого времени. Женя презирал «премиальную» паранойю и гнушался угождать невзыскательному читателю. «Для литературной известности часто важна маска, подменяющая собою живое лицо. Или, как теперь говорят, имидж — противное, жужжащее, как парикмахерская машинка, слово... Бессмысленно ставить телегу впереди лошади, но имидж впереди таланта можно, да еще как...», — с горечью заметил он в той же беседе. Блажеевский не умел делать карьеры. Об этом очень точ-

⁴¹ «Литература не ипподром, и нумерация в ней вредна...» Евгений Блажеевский в беседе с Игорем Меламедом // Литературная газета. 1996. 5 июня. В дальнейшем прямая речь Блажеевского цитируется по этому источнику.

но сказал Олег Хлебников, предваряя посмертную Женину публикацию: «Литературной славы он достичь не мог — не по причине недостатка таланта... Он никогда не отличался большой ловкостью, чтобы протискиваться в узкие щели, или наглостью, чтобы открывать двери ногой...» (Новая газета. 1999. 17 мая).

Со временем Блажеевский все больше убеждался, что его реальное положение в литературе не соответствует масштабу его дарования. Поэт Виктор Коркия, его давний и близкий друг, как-то сказал мне, что Женя сознательно оборвал общение со многими из тех, с кем когда-то начинал, ибо они далеко ушли от него в литературной «иерархии». Он понимал, что за ними не поспеть, а, точнее говоря, ему уже было с ними «не по пути». Блажеевский отошел от прежних товарищей тихо, никого впоследствии не предавая. Он никогда не завидовал друзьям, прославившимся исключительно благодаря своему дарованию. «Я, к счастью, принадлежу к тем, кто, видя, что у соседа хороший забор, думает не как бы его спалить, а как усовершенствовать свой собственный...» — ответил Женя, когда я спросил о его отношении к славе Ивана Жданова и Александра Еременко, имена которых еще недавно были на «знамени» его поколения и которые так же тихо, каждый по-своему, сошли на обочину с литературно-тусовочной магистрали.

В последние годы Блажеевский публиковал стихи почти исключительно в «Континенте» — благодаря редактору журнала Игорю Виноградову, сумевшему по достоинству оценить его поэзию. За семь лет Женя напечатал в «Континенте» девять стихотворных циклов. В библиографической справке к его последним прижиз-

ненным подборкам значится, что Блажеевский — автор трех сборников стихов. Женя без тени суеверия включил в этот список «Черту» — последнюю книгу, названную столь провидчески-неосторожно, изданную только через два года после его кончины. Эту итоговую книгу он очень ждал, и от нее многого ждал для себя, а потому в своем нетерпении уже считал ее как бы вышедшей в свет. Вообще, он, как ребенок, был страстно подвержен всевозможным иллюзиям, часто принимал желаемое за действительное и оттого большее, нежели обычный человек, переживал разочарования.

В наши дни слова «умер», «погиб» стали до ужаса обыкновенными, будничными, и человек, уходя из жизни, обречен на скорое забвение, подчас непредвиденно скорое, обидное, незаслуженное. В случае с Блажеевским происходит обратное. Жениного присутствия остро не хватает — об этом в один голос твердят все знавшие его. Он соединял множество людей, и многие компании стали распадаться после его ухода. Сказать, что Блажеевский был добр и чуток по отношению к людям — все равно, что не сказать ничего. Одним из его близких приятелей был врач, профессор медицины, любивший Женины стихи и сам немного пишущий. Обычная, казалось бы, история. Но у этого врача по протекции Блажеевского обследовались не только Женины друзья (тот же Иван Жданов и, к несчастью, недавно ушедший из жизни замечательный поэт Борис Викторов), но и друзья его друзей, с ним вовсе не знакомые, а также случайные «выпивалышки», оказавшиеся с Блажеевским за одним столом и пожаловавшиеся ему на свои недуги. Сам он лечиться не любил, и после

смерти выяснилось, что Женя перенес на ногах два микроинфаркта. Но в ночь на восьмое мая 1999 года сердце его все-таки не выдержало...

2

В эпоху распада стиха, распыления классических традиций Евгений Блажеевский оставался верен духу высокой поэзии, был одним из немногих «хранителей» ее гармонического строя и лада. «Мыслить себя вне традиции — все равно, что считать себя не рожденным, а найденным в капусте. Если поэт вне традиции, на нем можно ставить крест», — утверждал Блажеевский в пору разгула бесстыдной и шулерской новизны, нередко оказывающейся всего лишь замаскированной графоманией. Традицию Женя понимал широко: рифмованные произведения чередуются у него с белыми стихами, а порой и с верлибрами. Он до конца жизни пополнял цикл «японских подстрочников», как называл свои изящные пятистишия в манере «танка». И это отнюдь не дилетантские стилизации: каждая строка пятистишия в соответствии со строгими требованиями японской поэтики имеет определенное количество слогов (5—7—5—7—7, всего — 31).

К своему делу, к собственной и чужой поэзии Женя относился чрезвычайно серьезно. «Самое главное, чтобы писать стихи только по очень серьезному поводу», — повторял, как заклинание. И даже чтение своих стихов превращал в некое торжественное действо — не важно, читал ли их в аудитории Политехнического музея

или с похмелья по телефону, разбудив невыспавшегося, с ним же накануне выпивавшего приятеля, готового в этот миг проклясть всю мировую поэзию.

Лирике Блажеевского, в пушкинском смысле соразмерной и сообразной, изобилующей точными деталями и реалиями нашей тягостной повседневности, одинаково чужды и риторическое пустословие, и метафорическая патока. Однако иные его образы поражают такой неожиданностью и яркостью, какие и не снились, к примеру, нынешним «неоимажинистам»:

Когда подступает тоска,
Когда я и замкнут, и скован,
И, как от забора доска,
Оторван от мира людского...
(«Прощание»)

Особенные удачи посещали Блажеевского там, где его природный талант живописца сочетался с даром повествователя, — взять хотя бы такие вещи, как «Петр Соловеевич Сорока» или «Шмелев», шедевры его «армейского» цикла:

...Он — Петр Соловеевич Сорока —
Фамилии пернатой обладатель,
С глазами голубыми идиота
На табурете замер
И стоит.

Сержант Шалаев курит и смеется.
Он чувствует,

Что шутка удастся,
А за окном проносится метель.
<...>
А Петр Соловеевич Сорока
Стоит на табурете,
И в глазах,
Совсем стеклянных,
Отражен размах
Всей этой скверны
И почти животный,
Пронзительно-невыносимый страх...
(«Петр Соловеевич Сорока»)

...Но он уже бежал.
И мы по полю
Пошли с какой-то странной прямою
И внутренней опаскою слепцов.
Мы шли ловить
Прыщавого подростка
В рубашке синей
И в чужих штанах.
<...>
И мы ловили родственную душу,
Не понимая этого еще,
И не Шмелева,
А себя ловили —
Рабы всепобеждающей казармы,
А он бежал
И плакал,
И бежал...
(«Шмелев»)

«Двадцатый век его не отпустил, не выпустил за свои пределы», — с такой фразы начинается Иван Жданов свою заметку о Блажеевском, предваряющую книгу «Черта». Жданов ставит в заслугу автору книги, что тот сумел «отстоять себя супротив этого века». Но «отстаивать себя» можно различными способами. Женя не замыкался в башне из слоновой кости: век был объектом его пристального внимания, предметом подробного художественного исследования:

По улице Архипова пройду
 В морозный полдень
 Мимо синагоги
 Сквозь шумную еврейскую толпу,
 Сквозь разговоры об отъезде скором,
 И на меня — прохожего —
 Повеет
 Чужою верой
 И чужим презреньем.

И будет солнце в медленном дыму
 Клониться над исхоженной Солянкой,
 Над миром подворотен и квартир,
 В которых пьют «Кавказ» и «Солнцедар»
 По случаю зарплаты и субботы.

И будет воздух холодом звенеть,
 И кучка эмигрантов в круговерти
 Толкаться,

Выяснять
И целоваться,
И будет дворник,
С видом безучастным,
Долбить кайлом,
Лопатую скрести.

И ты мне будешь объяснять причину
Отъезда своего
И говорить
О праве человека на свободу
Души и слова,
Веры и судьбы...
(«Другу»)⁴²

Его отстаивание себя «супротив века» давало ему право быть «с веком наравне» и помогало ставить веку беспристрастный диагноз:

И вот совсем немного лет
Осталось до скончания века,
В котором был один сюжет:
Самоубийство Человека...
(«От мировой до мировой...»)

И здесь нельзя не вспомнить о мандельштамовском «веке-волкодаве», хотя и отношения с веком у Мандельштама складывались по-другому, и последствия ока-

⁴² Стихотворение не имеет посвящения, но обращено, по словам автора, к талантливому поэту Илье Рубину, эмигрировавшему из СССР и вскоре умершему.

зались страшнее. Ефим Бершин в интересной и с любовью написанной работе о Блажеевском («Попытка прикосновения», см. Континент. № 100), на мой взгляд, несколько романтизирует своего героя: Блажеевский предстает в ней в образе «одинокого волка, гордого даже в своей загнанности». (Эта «волчья» метафора кажется мне чересчур художественной — может быть, потому, что рождена рассказом о реальных волках, мимо клетки с которыми автор и герой однажды проходили в зоопарке Ботанического сада.) По моим ощущениям, Женя мало походил на волка, пускай даже и в романтическом облики; наоборот, судя по стихам, волки и все «волчье» представлялось ему субстанцией враждебной, несовместимой с собственным существованием:

Сжимается шагреня страны,
И веет ужасом гражданки
На празднике у Сатаны,
И оспа русской перебранки
Картечью бьет по кирпичу,
И волки рыщут по Отчизне,
И хочется задуть свечу
Своей сентиментальной жизни...
(«Сжимается шагреня страны...»)

Век для Блажеевского тоже был «волкодавом», и вслед за Мандельштамом он мог бы повторить: «Не волк я по крови своей...»

Станислав Рассадин в тонкой и глубокой статье о Блажеевском (см. Континент. № 96; то же — послесловие к книге «Чертá»), являющейся на сегодняшний день

чуть ли не единственной попыткой серьезного разбора его поэзии, также анализирует взаимоотношения Блажеевского с веком. Этот угол зрения задан самим названием работы — «Отщепенец Евгений Б. — семидесятник». Критик задается целью выяснить, «в каких отношениях был с эпохой» Блажеевский, и приходит к выводу, что он был не просто отщепенцем, а, подобно Баратынскому, постиг отщепенство «не как драматический и невольный удел, но как осознанный выбор». Рассадина прежде всего интересовала социальные взаимоотношения «семидесятника» Блажеевского — с временем, поколением, средой, метаморфозы его восприятия общественной несвободы и личной свободы (и здесь параллель с Баратынским не совсем удачна). Статья была написана при жизни Жени, и он с большинством положений критика был согласен, однако сегодня подобный подход к его стихам кажется недостаточным.

О социальном содержании его поэзии после статьи Рассадина почти нечего сказать. Думаю даже, что в своем поколении Блажеевский — наиболее гражданский поэт. И не опосредованно, как какой-нибудь «певец родных осин», а в самом что ни на есть рылеевско-некрасовском смысле. Я имею в виду не стихи про Берию (далеко не самые сильные в его творчестве), а такие произведения, в которых образы недавнего правления воссозданы грубо и зримо, и в то же время, по собственной оценке поэта, напоминают

Фантазии сюрреалиста,
Где машет флажками урод,
Где баба кричит истерично...

И входит несчастный народ
В кровавую реку вторично.
(«Когда зарождается смерть...»)

И все же, если бы поэзия Блажеевского целиком умещалась в рамки гражданского протеста или социального отщепенства, говорить о ней сейчас было бы неинтересно. Можно в очередной раз констатировать, что Блажеевский так и не вписался в новые, предлагаемые веком обстоятельства, не сумел приспособиться к «этому страшному времени безлицых» («Можно выжить, порой не имея...»), «привыкнуть к дурдому, который / Под “Сникерсы”, “Мальборо” и ветчину / Киоски отдал и конторы» («В том мире, где утро не будит тебя...»). Но не в этом состояла его трагедия, если трагедия действительно была.

4

«НЕВЕСЕЛО В МОЕЙ БОЛЬНОЙ ОТЧИЗНЕ...» — так начинает Блажеевский одно из своих лучших стихотворений и, развивая тему, продолжает:

Невесело, куда бы ни пошел, —
Везде следы разора и разлада.
Голодным детям чопорный посол
В больницу шлет коробку шоколада...

Я не раз перечитывал эти строки и, наконец, задумался: почему тупой, но вовсе не предсудительный посту-

пок чужого посла поэт с такой болью привязывает к родному «разору и разладу»? И вдруг понял, что Женя этой связи попросту не придавал значения. Его душа гораздо сильнее терзалась собственным «разором и разладом». Поэзия Блажеевского — это прежде всего поэзия метафизического отчаяния, а ее социальная составляющая подобна видимой части айсберга, имеющего под водой совершенно иные очертания. И когда в «Калужских стихах» («Нет, пожалуй, печальней небес...») поэт с ужасом вопрошает:

О, не с нас ли, Всевышний, ответь,
Началось в небесах одичанье?!. —

метафизическая природа его «разоров и разладов» с внешним миром и самим собой становится абсолютно очевидна. И как раз с этой точки зрения параллель с Баратынским была бы более уместна.

Иногда кажется, что Блажеевский живет в эфемерном мире, в котором, как сказал Георгий Иванов, «всё — потеря и урон». Поэт непрерывно скорбит лишь «о том, что стало дымом» («Благословенна память...»). Его зрелая поэзия — постоянное оплакивание всего, что подвержено «распаду, растворению, мраку» («Я ждал его, как воскресенья...»):

Где эти люди, родина и мать?..
Лишь призраки толпятся у порога...
(«Лишь подводя итоги в декабре...»)

Никакое «осознанное отщепенство» не тяготит его так, как исчезновение привычного обихода. Иные его «утра-

ты» большинству человечества вовсе не показались бы достойными сожаления:

Дует ровный ветер,
Кленовый лист влетает в подворотню,
И я приподнимаю воротник.
На мне чернильно-синие штаны
И скромное пальто из ГДР —
Страны, не существующей на свете...
(«Прогулка»)

Блажеевский, по сути, все время говорит только о том, «как жизнь пуста и одинока» («Лишь подводя итоги в декабре...»). С. Рассадин не зря утверждает, что слово «пустота» — одна из «существенных, сущностных реалий» в Жениных стихах. Но критик настаивает, что и пустоту поэт сознательно выбрал для себя вместе с отщепенством. Между тем я недавно обратил внимание, что стихотворение «Эксперимент», от которого отталкивается Рассадин в своих рассуждениях по поводу «выбора пустоты», начинается с весьма печального и, если вдуматься, очень страшного признания:

Когда я верить в чудо перестал...

Этим уже все сказано. Все последующие строки стихотворения, все искусные фразы о «пустоте пустого пьедестала», о Поликлете и красоте — в сравнении с этой убийственной первой строкой — стали казаться мне мертвыми и надуманными:

Когда я верить в чудо перестал,
Когда освободился пьедестал,
Когда фигур божественных не стало,
Я, наконец-то, разгадал секрет, —
Что красота не там, где Поликет,
А в пустоте пустого пьедестала...

Не была ли утрата веры в чудо самой мучительной потерей для поэта? И, может быть, не о «выборе пустоты» стоит говорить в этом случае, а об исчезновении благодати?..

5

Поэт, как и простой СМЕРТНЫЙ — и в значительно большей мере, чем простой смертный, — болеет всеми духовными недугами времени. Уже не кировбадский юноша, приехавший покорять столицу своим талантом, а зрелый поэт, отвоевавший у века самостояние и свободу, некогда вдохновлявшийся либеральными ценностями и разочаровавшийся в них, пишущий все более одухотворенные стихи, — Блажеевский, безусловно, задумывался над источником этого одухотворения. Мастерство, талант, гениальность — в наши дни эти эстетические идыды остаются единственной и последней инстанцией для художника. Блажеевскому тоже далеко не всегда удавалось быть прозорливей... Здесь не место рассуждать о Жениной невоцерковленности, о том, почему и насколько он был далек от традиционной веры. В конце концов, это его личное дело и тайна, унесенная

им туда, где он ныне обитает. Но как поэт, Блажеевский был носителем христианских ценностей. По неприятию безбожного мира он был, в сущности, религиозным поэтом, оттого и написал напоследок, что его путь «угоден Богу».

Среди лирики Блажеевского немало стихов высочайшей пробы, которые, я уверен, украсят будущие антологии русской поэзии последней трети XX века: «Другу» («По улице Архипова пройду...» и «Обращаюсь к тебе...»), «Сон» («Мне снились дождь и черная вода...»), «Телефон молчит в ночи...», «По дороге в Загорск...» (знаменитый магистрал венка сонетов), «От мировой до мировой...», «Отрывок», «Прогулка», «В осеннем парке мечется Борей...», «Лишь подводя итоги в декабре...», «Нет, пожалуй, печальней небес...» (из «Калужских стихов»), «В Сокольниках сентябрь...», «Я поздно пойму, что за сказочный дар...», «Ночной больничный двор...» (убежден, что каждый из Жениных почитателей существенно пополнит этот перечень). Но при всех ее достоинствах, зрелая, наиболее совершенная поэзия Блажеевского почти лишена просветления.

Это, резкое на первый взгляд, заявление нуждается в пояснении. Речь не о том, что в его поздней поэзии нет мажорных нот — они как раз имеются. Отсутствие просветления — в смысле благословения Божьего мира, каким бы ужасным и невыносимым он порой ни казался, — может быть уделом и выдающегося творчества. Так случилось с поэзией Иннокентия Анненского (о чем весьма доказательно рассуждает Ходасевич в превосходной статье «Об Анненском»). Такова — за редкими исключениями — великая поэзия Георгия Иванова,

«в которой отразился век, и современный человек изображен довольно верно...» Вспомним и Марину Цветаеву с ее неприятием мира («на твой безумный мир ответ один — отказ»). Я уже не говорю о Бродском. Катарсис невозможно подделать никакой декламацией, его присутствие или отсутствие всегда ощутимо. Стихи «на религиозную тему», естественно, сами по себе еще никакого катарсиса не содержат и не обеспечивают. Поэзия Пушкина — пример просветления величайшего, но вовсе не потому, что им написаны «Отцы пустыньники и жены непорочны...» Случается даже, что глубоко просветленные творения даруются поэту, откровенно признающемуся в своем атеизме (Фет).

В произведениях Блажеевского семидесятых годов благодарность бытию слышится довольно явственно. С особенной проникновенностью — несмотря на всю горечь и скорбь — она проявляется в уже цитировавшемся выше, удивительном стихотворении «Другу» («По улице Архипова пройду...»):

...Свободы нет,
Но есть еще любовь
Хотя бы к этим сумеркам московским,
Хотя бы к этой милой русской речи,
Хотя бы к этой Родине несчастной.
Да,
Есть любовь —
Последняя любовь.

В стихах этого периода поэт еще полон желания «все беды отодвинуть на “потом”», вырвать у окружающей

«волчьей» жизни «просветленный час» («Рождественская ночь»), благословить покидающую его женщину («Повесть»). Погружение во тьму происходит постепенно, но неотвратимо. Тяжкий 1972-й, когда Блажеевский жил в коммуналке «среди пропойц, среди калек» и «тянуло гарью из Шатуры», ему вспоминается прекрасным лишь потому, что «молодость была» («1972 год»). Многие стихи одними своими названиями заявляют о трагизме и отчаянии, в них заключенных: «Сегодня проносятся бесы...», «Я просыпаюсь в час самоубийц...», «Мы — горсточка потерянных людей...», «Больная смерть выходит на дорогу...», «Невесело в моей больной отчизне...»

Земная и посмертная участь для поэта (не хочу пользоваться бессмысленным, придуманным Тыняновым выражением «лирический герой») оказываются одинаково безысходными. Вот так, классически, заставляя вспомнить фетовское «там человек сгорел!..», описывает он свое утреннее пробуждение:

Я просыпаюсь в час, когда метла
Еще не шарит по пустым бульварам,
И ужас бытия ночным пожаром
Тревожит жизнь, сгоревшую дотла.
(«Я просыпаюсь в час самоубийц...»)

С полной безнадежностью глядит поэт на окружающий мир —

На этот неугодный Богу пир,
На алчущее скопище народу...
(«Эксперимент»)

В прошлом у него — «распад, растворение, мрак...»
(«Я ждал его, как воскресенья...»), в настоящем —

Не страшно, но только в упор
Со смертью, уже без обмана,
Как раненый тореадор
Ты встретишься тапо о тапо⁴³.
(«Не страшно сознаться, что пыл...»)

Но и смерть — пытается себя уверить поэт — не самое
страшное:

И всего сложнее — жить,
Ибо жизнь страшнее смерти...
(«Телефон молчит в ночи...»)

Нетрудно догадаться, что ничего утешительного он не
ждет для себя и после смерти, образ которой ему рисовался

В той очереди серой, как пехота,
Где ты стоишь, придвинувшись уже
К самой решетке, за которой бездна
Ревет, как зверь — в подземном гараже,
И просьба о пощаде бесполезна...
(«Лишь подводя итоги в декабре...»)

Да и на что ему загробное существование, если даже
с любимой женщиной Бог разведет его «по разным мо-
гилам» («Я поздно пойму, что за сказочный дар...»)?

⁴³ Один на один (исп.) (Примеч. Е. Блажеевского. — И. М.).

Вера в потустороннее бытие, если и имелась у Блажеевского, то была чрезвычайно смутной. В стихотворении «Постскриптум» поэт заводит речь о переходе к «новой жизни», которая «случится, но в другой Отчизне», однако для него это — «переход из мрака в темноту», а «другую Отчизну» могла бы заменить всего лишь «далекая и прекрасная Аргентина», где он хотел бы «родиться вновь».

В последних стихах Блажеевский то и дело возвращается к теме смерти, ему постоянно

Мерещится в ночи
Томительный финал
В пошлейшей из комедий,
С которой ты уйдешь,
Когда придет пора
Явиться на коне
Безумному ковбою...
(«Напрасно... Не проси...»)

Но к исходу стихотворения он вдруг воодушевляется: «в пустой бессонный час» ему начинает казаться, что еще можно

И аллилуйю спеть,
За все благодаря,
И вспомнить про друзей,
Чья жизнь сложилась хуже.

Но в том-то и дело, что только — «можно»... То есть — возможно теоретически. Сухая, надтреснутая интонация этих строк не позволяет усомниться, что «аллилуйя»

по-настоящему уже не поется, да и воспоминания о более несчастных друзьях, в общем-то, не утешают. На фоне «томительного финала пошлейшей из комедий» аллилуйя оказывается — нет, конечно же, не святотатством — но горестной иронией, пусть и непредусмотренной.

Мне еще раз хочется подчеркнуть, что «беспросветность» лирики Блажеевского не является каким-либо творческим изъясном: просветление или отсутствие просветления нельзя ставить ни в вину, ни в заслугу художнику. Его личные усилия не имеют решающего значения: просветление — процесс обоюдный, однако оно в большей степени даруется Источником света, нежели достигается творящей личностью. Вспомним, что гениальные стихи позднего Блока (который ведь был «дитя добра и света») также преимущественно безысходны.

Евгений Блажеевский разделил духовный недуг многих поэтов XX столетия. Однако ему удалась — пусть трагическая, но своя, неповторимая песнь. Его горький и честный творческий опыт для нас существенен и поучителен. И Женя имел полное право написать за два года до смерти:

...Но не жалею о своем пути.

Он, очевидно, был угоден Богу.

(«Когда-нибудь настанет крайний срок...»)

Будем же верить, что безвременно умерший поэт не остался без награды своей, и в той обители, «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная» — ему дарован свет.

Нешуточность произносимого

(О Борисе Викторове)

Борис Викторов родился в 1947 году. Его поэтические сборники регулярно издавались в 60—80-е годы в Молдавии, где прошла юность Бориса. В середине 1970-х Викторов переселился в Москву, в 1985-м окончил Высшие литературные курсы при Литинституте. Большие подборки его стихотворений стали появляться в 1990-е годы — в «Новом мире», «Арионе», «Континенте», «Дружбе народов». В 1999-м вышла первая московская книга Виктора «Челоконь», а в 2006 — посмертное собрание его поэм. Борис не был избалован славой, его имя не попадало в обоймы свежеиспеченных гениев, однако его стихи ценил Арсений Тарковский, а также поэты-современники: Е. Блажеевский, Т. Бек, Ю. Кублановский, И. Жданов и многие другие.

Борис не любил суетные современные тусовки, потому что никогда не был обделен подлинным литературным общением. Еще в шестидесятые он часто наез-

жал из Кишинева в Ленинград и стал своим человеком в литературных кругах северной столицы. Ему, девятнадцатилетнему юноше, и двум его приятелям однажды три часа подряд в какой-то пустой аудитории читал свои длиннющие поэмы двадцатилетний Иосиф Бродский. Боря еще застал баснословные времена, когда огромная толпа осаждала обыкновенную питерскую забегаловку, в которой декламировал стихи подвыпивший Глеб Горбовский.

Я познакомился с Викторовым году в 1988-м, в легендарной квартире ныне покойной Натальи Исааковны Беккерман близ метро «Аэропорт» — своеобразном литературном салоне тех лет. Квартира эта почти всегда была полна гостей. Кроме того, в ней годами жили, пили водку, ссорились, женились и разводились бездомные поэты и поэтессы. Бориса привел в этот дом уже знаменитый в ту пору Александр Еременко, тоже некоторое время там обитавший (привел «с корабля на бал»: перед этим Виктор и Еременко плавали по Баренцеву морю в составе какой-то агитбригады). Потом мы делились с Борисом от случая к случаю, в основном там же, у «Исаковны», иногда на днях его рождения в хлебосольном доме Викторовых в Печатниках. Но по-настоящему подружился лет через восемь, когда я познакомил Бориса с его ровесником, замечательным поэтом Женей Блажеевским. Блажеевский теснее сблизил нас и сам стал для нас близким другом, почти братом. К сожалению, наш «тройственный союз» просуществовал недолго: Женя ушел из жизни первым, в мае 1999-го...

Викторов был человеком вполне «от мира сего». Он любил хорошее вино, радовался, когда стол был

уставлен фруктами и обильной закуской, к чему сам мог едва притронуться, — его радость была скорее эстетической, нежели потребительской. Он обожал застольное чтение стихов (что нынче даже в компаниях поэтов считается чуть ли не дурным тоном). Свои произведения читал «с выражением», с невероятной значительностью, чужую поэзию воспринимал с редкой по нынешним временам благожелательностью.

В последние годы он почти непрерывно болел. Жил с искусственной почкой, перенес инфаркт, кочевал из больницы в больницу (из последней Бориса выписали умирать, не скрывая от пациента страшного диагноза). Поражало стоическое спокойствие, с которым он переносил обрушивающиеся на него недуги. В один из светлых промежутков я уговорил Борю съездить со мной в Израиль. Эта поездка стала для него настоящим праздником. Он был счастлив, что успел увидеть Святую Землю, Иерусалим, Храм Гроба Господня. Он встретился со старыми друзьями, и чудесное вино, как в беззаботной бессарабской юности, снова лилось рекой, и Борис чеканно, торжественным голосом читал свои стихотворения и внимательно вслушивался в чужие. Вот только приходилось всё время глотать таблетки, очередной прием которых пропускать было уже нельзя...

Борис Викторов скончался 14 октября 2004 года.

* * *

Поэзия Викторов — не для современного читателя-сноба, перекормленного «литературой» и развращенного

разнообразными постмодернистскими изысками. Стилистика произведений Бориса, весьма актуальная в момент их написания, может кое-кому показаться «вчерашним днем» в эпоху, когда поэзия превратилась в пустую забаву. Только в одном художественные задачи Викторова чем-то родственны постмодернизму: Борис тоже любил словесную игру. Он часто говорил мне, что в стихах со словами непременно должно происходить нечто необыкновенное. Ему нравились парадоксальные комбинации слов, экстравагантные метафоры, небывалые рифмы и т. п. Но для него это была игра всерьез, как серьезные игры детей. Его учителя — Хлебников, ранний Пастернак, ранний Заболоцкий — во многом были играющими детьми, а не взрослыми бородатыми дядями, расчетливо воющими белугой на поэтических биенналях.

«Стадионная» поэтика шестидесятников — увы, худшее из влияний, до конца Борисом так и не преодоленное. Многие его ровесники не избежали этого соблазна. Эстрадные кумиры с их новаторством второй свежести, фальшивым пафосом, педалированными интонациями, дикими ассонансными рифмами и проч. в разной степени влияли и на последующие поколения поэтов — на пору же формирования Бориса как раз пришелся их расцвет. По мере того как Пастернак, Цветаева, Мандельштам и особенно — Бродский, чей стиль наиболее разлителен, становились широкодоступными, влияние эстрадников ослабевало, а потом и вовсе пошло на убыль. Но если горести и напасти стадионных новаторов в большинстве случаев оказываются мнимыми, сочиненными («Убил я поэму. Убил, не родивши. К Харонам! / Хороним...» — Вознесенский), поэзия Викторова в лучших

своих образцах отличается нешуточностью произносимого, истинностью заложенного в ней трагизма.

Его стихам в высшей степени свойственна густая метафорическая насыщенность. Никакие нынешние «метафористы» не в состоянии изобрести изумительные образы, которые рассыпаны, подобно драгоценным камням, на страницах его произведений:

...лес обмороженную лапу
вдоль отсыревшего сугроба
несет, как скрипку, на груди...
(«Високосный январь», сб. «Поэмы»)

...В небесах
два прожектора мощных, как ножницы
в исполинских руках...
(«Ловитва», сб. «Поэмы»)

...забылся паром на века,
баржа онемела и вмерзла
в обрыв; овдовела река;
сиротствуют весла...
(«Декабрь, январь», сб. «Поэмы»)

Но метафора не была для Викторова самоцелью. В ней почти всегда отражается «жизненная» подробность, нечто достоверно пережитое или некое зрительно-звуковое впечатление, навеки застрявшее в памяти автора:

...и уже не понять из-за крика,
колготни и свистков паровозных,

что хрипит репродуктор-заика,
прячась в кронах венозных
обескровленных вязов морозных.

(«Ипостась», Дружба народов. 2001. № 7)

Его метафора абстрактное, невещественное нередко
сращивает с конкретным и предметным, и происходит
это невероятно органично, без всякой натяжки:

и верность, как лавка сапожная,
разит гуталином...

(«Рябь», Новый мир. 2001. № 1)

Острота его художественного зрения порой совершенно
удивительна:

Гарь привокзальная, арка в акациях белых,
асимметричные ребра стропил обгорелых,

дальше разъезд, перегон с вагонеткой порожней,
путь занесло антрацитово-вязкой порошей,

в полых витринах, нависших над улицей тряской,
лица прохожих подернуты угольной ряской...

(Новый мир. 2001. № 1)

После смерти Бориса осталось множество неопубликованных стихов. В его неразобранных папках хранится материал не на одну книгу. Будем надеяться, что всё, написанное безвременно ушедшим поэтом, постепенно увидит свет и обретет своего читателя.

Об Ирине Хроловой

(Предисловие к ее книге «Я жива»)

ПЕРЕД НАМИ КНИГА ИЗБРАННЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ НЕДАВНО УШЕДШЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ИРИНЫ ХРОЛОВОЙ. Широкому читателю это имя пока еще мало известно, хотя тот, кто внимательно следит за литературным процессом двух последних десятилетий, возможно, вспомнит ее публикации в журналах «Юность» и «Постскриптум», альманахах «Тверской бульвар» и «Теплый стан», в антологии «Русская поэзия XX века» (М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999). Кому-то, наверное, попадалась и тоненькая книжечка ее стихов «Если можешь — воскресни» (М.: РИФ «Рой», 1996). Хролова совсем не стремилась делать поэтическую карьеру, даже во времена, когда стихи были намного востребованней, чем сегодня. Она, насколько я помню, всегда, и особенно в последние годы, чуждалась всяких тусовок, не посещала литературных вечеров, не была, что называется, на виду. Доходило даже до того, что Ира забывала прийти на свое собственное,

уже назначенное выступление, подводя организаторов и оставляя в недоумении собравшуюся публику. Она твердо знала, что поэт — это тот, кто пишет стихи, а не тот, кто становится «притчей на устах у всех». Нынешние шоу-вумен от поэзии вызывали у нее содрогания.

Мы познакомились с ней двадцать лет назад в общезнании Литинститута. Наша дружба началась с моих посещений комнаты поэта Юрия Юрченко, где Ира часто проводила время за пишущей машинкой. Там ей хорошо работалось, несмотря на то что комната напоминала постоялый двор, где множество народа дневало, ночевало и читало вслух стихи и прозу под меланхолично-благодарным взором хозяина, прогонявшего гостей лишь когда к нему навевалась очередная возлюбленная. Ира была старше меня на два курса и на пять лет; обаяние ее личности сильно действовало на меня в ту пору. Хролова мало чем походила на типичную литинститутскую поэтессу. Ее суждения о людях, о жизни, о литературе поражали беспощадной точностью и бескомпромиссностью. Это было время, когда она начала писать свои лучшие стихи, в том числе и цикл «Зеркало». Этот цикл, или «поэма в осколках», как потом назвала его Ирина, распространялся по общезнанию наравне с самиздатом, без имени автора, дабы не искушать еще не утративших ретивость комсомольских активистов. Один неосведомленный стихолоб-однокурсник в разговоре со мной приписал «Зеркало» Арсению Тарковскому.

Читателю, ожидающему от поэзии каких-либо сногшибательных новаций, я бы не посоветовал открывать эту книгу. Подлинная поэзия всегда преемственна. И формально, и содержательно Хролова — поэт вполне

традиционный. Ее учителями могут быть названы ныне всеми «заезженные» Ахматова и Цветаева (ранняя). Более искушенный читатель непременно отметит влияние Георгия Иванова, которому посвящено, кстати, одно из ее стихотворений («Измеряется вечность не мерою смерти...»). От Иванова — лапидарность, фрагментарность ее стихотворений, их обыденная интонация, способность четко называть вещи своими именами. Но сквозь всевозможные влияния чудесным образом прорывается собственный неповторимый голос Ирины Хроловой. И подобная оригинальность, как у большинства классических поэтов, есть не столько опознаваемый ряд особенных стилистических приемов, эта оригинальность ощущается, скорее, как душа того или иного стихотворения, цикла, книги, творчества в целом...

С Георгием Ивановым ее роднит еще и присущий им обоим трезвый, лишенный иллюзий взгляд на действительность. Основная тема зрелых стихов Ирины лучше всего формулируется ею самой:

Как мы все одиноки — вдвоем ли, втроем,
Если даже смеемся и песни поем,
Если искренне любим друг друга,

Как мы все одиноки и как мы нежны,
Как мы все никому никогда не нужны —
До гнетущего сердце испуга...

Многие из ее поздних стихотворений ужасают своей безысходностью. И все же в них порой вспыхивает вера в то, что не «все бессмысленно и бесполезно», и тог-

да Ирина пытается «славить Свет», говоря о своей жажде жизни. В то же время она полна постоянных предчувствий, что ее жизнь вскоре оборвется:

По какой-либо там вероятной весне
У меня остановится сердце во сне...

Это предсказание, как случается только с настоящими поэтами, сбылось с буквальной точностью. Ирина Хролова умерла во сне, утром 8 апреля 2003 года, сорока семи лет от роду.

2004

«Я выбрала дорогу...»

(Предисловие к книге Марины Георгадзе
«Я жить вернусь...»)

Марины я впервые увидел в сентябре 1983 года. Она появилась в семинаре Винокурова, в котором я уже проучился два года. Ей было семнадцать, мне — двадцать два. Какая-то лента — цвет ее забылся за давностью времени — плотно облегла ее лоб. В ту пору грузинские черты на ее лице еще не проступили так явно. Да и носила она тогда вполне славянскую отцовскую фамилию: Косорукова. Вспоминаю ее темные, широко распахивающиеся глаза и восхитительный смех, при котором она слегка откидывала коротко остриженную голову.

Винокуров почему-то сразу, на следующее же занятие, назначил ее обсуждение. Я увязался за ней после семинара, и тут же, в литинститутском дворе, выяснилось, что у нее нет пишущей машинки. А к ближайшему вторнику нужно было в нескольких экземплярах распечатать ее подборку. Я вызвался помочь, и мы поехали к ней домой за стихами.

В этих стихах уже была вся Марина. В дальнейшем голос ее окреп, изменились какие-то интонации, но в своих главных очертаниях поэтика ее уже была обречена. В двух словах стиль Марины можно определить как стремление «дойти до самой сути» при почти полном пренебрежении к поэтическому инструментарию. Например, к точным рифмам, на что я всю жизнь ей пенял и чему она решительно не придавала значения. При этом она была настоящим поэтом, со своим неповторимым художественным миром и со своей особенной образной системой.

Маму Марина потеряла в девятилетнем возрасте. Эта тяжелая детская травма отразилась на всем ее мировосприятии, стала стержневой темой ее стихов и великолепной, еще малооцененной прозы. Реальность ничем не восполнимой потери придавала подлинность ее постоянному всматриванию за черту жизни:

Огромные и легкие святые
как дирижабли,
висят над пляжем.
Под ними наши вечно дорогие
в прибое пляшут, руками машут.

Этот отрывок чем-то напоминает детский рисунок. Как будто автор смотрит на мир глазами той самой девятилетней девочки, потерявшей маму. Представления о мире расширились и изменились, но глаза не научились или не захотели видеть по-иному. И это не худо-

жественный прием, как у каких-нибудь примитивистов или обэриутов. Это естественное устройство ее зрения и естественное свойство ее речи. И когда Марина пишет:

Любимые и родные
сидят, наконец, в раю —

то употребляет единственно необходимый здесь глагол. Не находятся, не пребывают, а именно — сидят. Она придает своим любимым уютную и безмятежную позу, и за счет этого «детского» глагола мы по-настоящему видим, а не абстрактно осознаём их местонахождение.

А вот как «по-детски» выразительно Марина рисует картину отходящего поезда и расставание людей:

Видишь в стеклах нечистых
губы полные слов?

Здесь я не удержался бы от искушения процитировать применительно к Марине ахматовскую строчку о Пастернаке: «Он награжден каким-то вечным детством...» Но не хочу быть превратно понятым: стилистика Пастернака, равно как и его мирочувствие, были Марине достаточно чужды.

Марина не была, что называется, «поэтической натурой». В ней никогда не ощущался пафос избранничества, она казалась абсолютно естественной и самостоятельной личностью. Внешне она была человеком вполне

«от мира сего»: любила компании, пирушки, хорошее вино, хождения в гости и новые знакомства, обожала путешествия, купание во всех водоемах, включая океан, и — особенно — солнце (за которым ездила во все стороны света и которое стало причиной ее смертельной болезни). Временами она вела жизнь довольно беззаботную, и офисной работе, дававшей средства к существованию, неизменно предпочитала поездки в экзотические места Бразилии или в индейские резервации на территории Квалла. При этом она не чуралась тяжелого и неприятного труда. Так, в России она ухаживала за своей больной старшей приятельницей Инной, в Америке была сиделкой при умирающем редакторе «Нового журнала» Юрии Кашкарове, а впоследствии — при Александре Сумеркине, друге и переводчике Бродского. (С Сумеркиным она прожила последние годы, и когда Марина заболела, он уже сам, как мог, ходил за нею и пережил ее всего на несколько месяцев.) Одно время она даже посещала курсы сиделок, и это дело считала не менее достойным, нежели занятие литературой.

Жизнь ее была непоказным протестом против умеренного, буржуазного существования. В обычные дни — вне путешествий, гостей и праздников — она почти ничего, кроме сыра, не ела, выпивала огромные чашки крепкого кофе и выкуривала неисчислимое количество сигарет. Ее отношения с жизнью можно было назвать гармоническими лишь до некоторой степени. Еще в девятнадцатилетнем возрасте она писала мне в письме: «Жизнь хороша и прекрасна, — но жить в ней при этом почти невозможно. <...> Часто представляю себе жизнь огромной черной пашней, которую обрамля-

ет белая дорога и лес, — и каждый волен лезть прямо по вспаханному (жить) — или идти кругом по белой дороге. И почему-то мне всегда кажется, что я-то выбрала дорогу, т. е. в жизнь не влезла. <...> И с мамой было то же самое. Потому с одного конца — все легко, с другого — все невыносимо» (Письмо Марины от 25.02.1986).

В Америке ей, вероятно, жилось выносимее всего. Она искренне недоумевала, отчего мы все не переезжаем туда из холодной России. В письмах 1990-х годов, доставляемых с редкими okazиями, она то и дело звала меня «разводить лам и аллигаторов». И это была не совсем шутка: ее постоянно увлекали какие-то чудесные идеи.

Я долго не знал, что она больна. Во всяком случае, не подозревал, что это так опасно. А она была спокойна, не желала делать болезнь темой нашей переписки и скупой отвечала на мои докучливые расспросы: «Насчет меланомы — просто лень повторять, я, кажется, когда-то это уже описывала. Сейчас (когда обнаружилось, что она уже распространилась) делать с ней, в общем, нечего, так это между мной и Господом Богом, что мне, честно говоря, очень подходит. Брось, не волнуйся» (Письмо Марины от 6.09.2005).

В последний месяц я часто звонил ей в Нью-Йорк. Она уже не всегда понимала, кто с ней говорит. Однажды на вопрос, узнаёт ли она меня, Марина серьезно ответила, что, конечно же, я — японец, прилетевший из космоса. Прозвучало же это необыкновенно весело, и оттого было мучительнее всего.

Ранним утром 24 августа 2006 года меня разбудил звонок Александра Сумеркина. Он сказал: Марина умерла.

И с Дона и с моря...

(Ответ Игорю Панину)

В «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЕ» (2011. № 36. 14 СЕНТ.) ОПУБЛИКОВАНА ЗАМЕТКА ИГОРЯ ПАНИНА «КАБАЧОК ВМЕСТО АНАНАСА». ЗАМЕТКУ ЭТУ ПРЕДВАРЯЮТ ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ КНИГИ СТИХОВ И ПРОЗЫ МАРИНЫ ГЕОРГАДЗЕ «Я ЖИТЬ ВЕРНУСЬ...», СТАЛО БЫТЬ, ПЕРЕД НАМИ В ФОРМАЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ — РЕЦЕНЗИЯ. МАРИНЫ ВОТ УЖЕ ПЯТЬ ЛЕТ КАК НЕТ В ЖИВЫХ И ОСПОРИТЬ, МЯГКО ГОВОРЯ, БЕСТАКТНЫЙ ОПУС ПАНИНА ОНА НЕ МОЖЕТ, ПОСЕМУ ЭТО ВЫНУЖДЕН СДЕЛАТЬ Я, ЕЕ БЛИЗКИЙ ДРУГ И АВТОР ОДНОГО ИЗ ПРЕДИСЛОВИЙ К КНИГЕ.

Прежде всего, надлежит заметить, что статья Панина вовсе не рецензия и в качестве таковой даже, вероятно, не была задумана. Говоря о поэзии Георгадзе, Панин лишь возмущается тем, что ему подсунули «кабачок вместо ананаса» и сетует на то, что посмертные оценки стихов Марины явно завышены. Но в качестве контраргумента Панин приводит одну-единственную цитату и на ее примере уверяет читателя, что если «*посмотреть*

объективно» (? — И. М.), то стихи Георгадзе «в лучшем случае — средний уровень, проходные (? — И. М.), в общем, стихи».

О чем же эта статья? Основной упор сделан на то, что Марина последнюю часть жизни прожила в США, где скончалась от рака в 2006 году. Заметка Панина представляет собой обвинительный акт в отношении писателей-эмигрантов, ненавидящих родину, однако *«мечтающих, что после смерти их будут читать в России»* (sic!). В ряды таких писателей зачисляется и Марина Георгадзе. Работа Панина изобилует досужими домыслами и искажением биографических сведений, почерпнутых из приложений к книге. Я бы сказал, что заметка эта написана в жанре художественной инсинуации. Панин то и дело запальчиво полемизирует с собственными выдумками, не имеющими ничего общего ни с отношением покойной поэтессы к России, ни с ее реальной биографией.

После окончания Литинститута Марину пригласили в Тбилисскую Коллегию переводчиков, Панин же интерпретирует ее отъезд как бегство из ненавистной Москвы. Марина оставила после себя ряд прекрасных переводов из Терентия Гранели, напечатанных в ее книге и обнародованных на некоторых интернет-сайтах. Однако Панин сообщает нам, будто она только *«пыталась переводить грузинских поэтов, но вечно сидела без работы, да и из комнаты в общаге её попросили»*, в результате чего ей *«пришлось возвращаться на Север»*. На самом деле после ухода из Коллегии Марина долгое время жила в Доме-музее Тициана Табидзе у своей старшей подруги Ниты, дочери расстрелянного грузинского классика, и покинула Тбилиси в 1991 году, после того, как в городе

начались уличные бои. Завершение ее тбилисской жизни описывает в предисловии к книге Анастасия Чайковская: *«В Тбилиси она провела самые страшные для Грузии дни. Была на Руставели в ночь на девятое апреля 89-го года, а во время тбилисской войны 91-го даже угодила в плен, хотя ни в каких военных действиях, само собой, не участвовала. В плену (где «и в туалет водили под дулом автомата», не смотря на то, что помещение, в котором держали пленников, было наглухо закрыто и оцеплено снаружи) она провела, правда, всего два дня, после чего ее отпустили, не углядев в ней никакого врага»* (эти подробности взяты Чайковской из рассказа Марины, опубликованного в книге).

«Фамилию матери (Георгадзе. — И. М.) она взяла из любви к Грузии и... ненависти к России», — безапелляционно заявляет Панин. Всем, кто знал Марину, известно, что фамилию она переменила исключительно ради памяти горячо любимой мамы, которую потеряла в девятилетнем возрасте, и что эта тяжелая детская травма отразилась на всем ее мировосприятии, стала стержневой темой ее стихов. Панин, что называется, несет и с Дона и с моря. Покойный Александр Сумеркин, друг и переводчик Бродского (ставший у Панина в выходных данных почему-то А. Е. Сумеркиной), вспоминает в послесловии к книге: *«Я не деликатно задал ей вопрос, который впоследствии слышал от многих людей: связана ли она с Георгадзе — советским высокопоставленным чиновником. В ответ я услышал негодующее: “Нет! Наш род гораздо древнее!”»*. Из этой полушутливой истории Панин немедленно делает вывод: *«Всё правильно. “С кем говоришь, холоп?!” Печально, когда человеком овладевает мания величия...»*

В Америку Марина уехала не на ПМЖ, как утверждает Панин, а на учебу, и американское гражданство она получила далеко не сразу. В моем предисловии я пишу, что *«в Америке ей, вероятно, жилось выносимее всего. Она искреннее недоумевала, отчего мы все не переезжаем туда из холодной России»*. Эту фразу Панин использует в качестве дополнительного доказательства ненависти Марины к родине. Между тем речь шла о том, что жизнь для нее была — в той или иной мере — невыносима **везде**. Невыносима Марине была не Россия, а жизнь вообще — в экзистенциальном смысле. В том же предисловии я цитировал Маринино письмо ко мне, когда она жила в Москве и ни в какую Америку не стремилась: *«Жизнь хороша и прекрасна, — но жить в ней при этом почти невозможно. <...> И с мамой было то же самое. Потому с одного конца — все легко, с другого — все невыносимо»*. Но Панин все перевел в плоскую плоскость своих социально-политических фобий.

На протяжении всей статьи Панин много и смачно ругает отщепенцев, которые *«ведь мечтают же о том, что после смерти их будут читать в России. <...> Кто будет о них помнить в тех же США? <...> Обожаемые Мариной Георгадзе Грузия и США почему-то не спешат открывать ее творчество своим читателям, вот ведь какое дело...»* Не знаю насчет Грузии, но, готовя свой материал, профессиональный журналист Панин обязан был располагать информацией, что первая посмертная книга Георгадзе «Я взошла на горы Сан-Бруно» вышла именно в Нью-Йорке, уже на следующий год после ее безвременной кончины. Обязан был он знать и о том, что русскоязычный американский журнал «Слово/Word» (2006. № 52), доступный в «Журнальном зале», почти полностью посвящен ее памяти.

Судьбе Марины Панин противопоставляет судьбы отечественных поэтов, *«незаслуженно забытых и не замеченных официальной литературой»* и патетически восклицает: *«Многие из них умирали в буквальном смысле слова под забором...»* Вероятно, Марина Георгадзе, по мнению Панина, виновата в том, что умерла не под вологодским забором, а в нью-йоркском хосписе.

Рассуждения Панина о ненависти к России изобличают в нем человека не слишком образованного, я бы даже сказал, культурно девственного, не читавшего, видимо, ни Чаадаева, ни Печерина, ни Герцена, не понимающего всей сложности и неоднозначности затрагиваемых им проблем. Язык и «художественные приемы» панинской заметки заслуживают отдельного рассмотрения. Панин человек относительно молодой, однако определенная стилистическая преемственность его рецензии нет-нет да и дает о себе знать: *«Георгадзе на самом деле никакая не Георгадзе, а Косорукова...»* Полевой на самом деле никакой не Полевой, а Фельдман. 1952-й год, дело врачей. Или еще одна замечательная фраза в том же приснопамятном духе: *«Путешествуя по Америке, Георгадзе вдруг заинтересовалась судьбой индейцев племени чероки и с сочувствием писала о трагической судьбе этого народа. Удивительно только, что при этом она так и не вспомнила о народе русском».*

Однако под одной цитатой из Игоря Панина я готов с радостью подписаться: *«Вот и остается очень неприятный осадок. И хотелось бы говорить исключительно о литературе, о безвременно ушедшем писателе, а получается совсем о другом...»* И это совершенно справедливо. Жаль только, что сам автор не осуществил своих благих намерений.

«В последней правде и в любви последней...»

(О книге Анатолия Богатых
«Под уездной звездой»)

С АВТОРОМ ЭТОЙ КНИГИ МЫ ЗНАКОМЫ БОЛЬШЕ ТРИДЦАТИ лет. Мы вместе начинали, учились на одном курсе в Литинституте, жили в одном общежитии. Бóльшую часть представленных в книге произведений я знаю многие годы и перечитываю при всякой возможности. Наши личные отношения складывались непросто, хотя серьезных идейных разногласий и эстетических расхождений у нас, в сущности, было немного (а с годами их стало еще меньше). И я (как и большинство однокурсников наших) с первых же дней почувствовал в Анатолии человека незаурядной одаренности.

Литературный институт того времени был поистине «оазисом свободомыслия». Наш курс был набран за год до смерти Брежнева. Замечательные преподаватели читали нам на лекциях запрещенные стихи Ходасевича и Георгия Иванова, а по общежитию из рук в руки передавались полуслепые ксероксы «ардисов-

ских» изданий. Дряхлеющий ректор Пименов, чья рука, по его собственному выражению, закрыла добрый десяток театров, теперь старался ни во что особенно не вникать. А либеральный проректор Евгений Сидоров без всякого удовольствия корил в своем кабинете замеченного в инакомыслии студента, и этим инцидент, как правило, исчерпывался. Однако даже при таком раскладе и уже в пору начинающейся перестройки диплом Анатолий Богатых защитил не сразу. Еще в 1986 году кафедра творчества сочла представленные им стихи «белогвардейскими». Но уже через два года, когда в московских журналах напечатали Гумилева и «Собачье сердце» Булгакова, дипломная работа Богатых практически с теми же стихами была защищена на «отлично».

* * *

Традиция высокой патриотической лирики в нашей поэзии фактически прервана. Более того, существует как бы негласное либеральное табу на стихи о России. Да и само слово «русский», где возможно, политкорректно заменяется на «российский». Эти либеральные фобии своими корнями уходят отчасти в советские времена. В брежневскую пору «свободомыслящий» пиит считал для себя зазорным воспевать отечество. Потому что в перечне гражданских тем стихи о Родине (с ненавистной Набокову прописной буквы) через запятую стояли со стихами о партии, шпалах БАМа и прочей идеологической дрянью. Для дебютанта такие вирши были обя-

зательным «паровозом», вывозящим всю подборку, печатавшуюся в престижной центральной прессе.

Русская тема словно была отдана на откуп графомам консервативного направления. Бывали, разумеется, замечательные исключения и невероятные прорывы. Достаточно вспомнить Николая Рубцова, поднявшего патриотическую лирику на классические высоты. Но в основном качество стихов, и поныне печатающихся в «Нашем современнике» или в газете «Завтра», оставляет желать много лучшего. Даже поэзия позднего Юрия Кузнецова захлебнулась в потоке невыносимой риторики.

Думая об Анатолии Богатых и его стихах, невозможно не прийти к выводу, что перед нами — поэт в определенном отношении уникальный, один из редчайших и чистейших гражданских лириков последних десятилетий. И, как водится, поэт недооцененный, почти не услышанный, несмотря на три изданные книги, несмотря на солидные подборки в столичной печати («Знамя», «Октябрь», «Континент»). Такова специфика нынешнего глухого и жестокого времени, как писал я в другой работе, посвященной творчеству рано ушедшего от нас Евгения Блажеевского, тоже поэта практически не услышанного и тоже — в своем литературном поколении — одного из редких гражданских лириков (хотя и несколько на иной манер, чем Анатолий Богатых).

* * *

Двадцатый век оказался едва ли не самым страшным веком в истории России. Но даже подцензурная поэзия

в своих лучших образцах сумела выразить ужас и отчаяние «при виде того, что совершается дома»:

Россия, Русь! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и доли
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времен татары и монголы.
(Н. Рубцов)

Анатолий Богатых в определенной мере наследует Рубцову и иным своим не столь отдаленным предшественникам. Только его поэзия более откровенна, более беспощадна в своих констатациях, менее прекраснотушна в своих чаяниях:

Та земля, что когда-то здесь жизнью звалась,
та земля, за которую кровь пролилась,
обернулась большой и мертвящей пустыней,
никому не нужна, — и деревни пустые
в ней с земли исчезают, землей становясь,
в ней поля не рожают и вечная грязь
непроезжих дорог...

Это сердце России.

Рубцовские татары и монголы у Богатых — это бесы, нечистая сила, справляющая шабаш *«в столице безбожной и вольной, бесчеловечной, бесколокольной, Бога забывшей...»* Однако в лучших стихах поэт словно устает от хулы и оказывается способен взглянуть на недавнее прошлое с подлинно христианских позиций:

...нас всех Владыка призовет, и примет,
и души наши благодатью летней
в последней правде и в любви последней
соединит; и враг врага обнимет,
и цвет знамен в один сольется цвет...

Россия для Богатых не просто отчизна с ее любимыми «родными пепелищами» и «отеческими гробами». Родина для поэта — еще и высшая метафизическая ценность. Горсть русской земли в качестве оправдания прожитой жизни преподносится Богу на Страшном суде:

...В день Воскресенья, взрывая гробы,
встанем на страшную песню трубы,
с плеч отрясая могильную тьму,
и в оправданье протянем Ему —
хоть под ногтями! — немного земли,
той, о которой мы лгать не могли,
той, на которой извека стоим —
нищей, голодной, —
возлюбленной Им...

* * *

Анатолий Богатых не изобретает собственного языка, он вообще из породы наследников, а не изобретателей (и это при том, что насилие над языком уже стало в новейшей поэзии почти нормой). Слог Богатых кажется нездешним и несегодняшним, он наследует не только язык, но тон и пафос предшествующей поэзии, под-

час довольно далекой от современности, его речь функционирует в диапазоне, условно говоря, от Державина до Ахматовой. Поэтическая ткань его стихов изобилует архаизмами (*«всё-всё, что сердце жалостию ранит...», «не размыкая хладных уст...», «в землю, червленную кровью доднесь»* и т. п.). Иной раз находим в этих стихах и «старомодное» обращение к Музе. Всё это можно было бы считать стилизацией, однако, как мне кажется, для Богатых такая лексика более чем естественна. Как на мировоззренческом уровне поэту противно все «стадное», так и собственные средства выражения он противопоставляет всепобеждающему «стадному» языку, зачумленному словарю всевозможных авангардистов, постмодернистов и куртуазных маньеристов, «приговорубинштейновской» речевой галиматье.

В свое время Антон Дельвиг говорил, что «ухабистую дорогу не должно описывать ухабистыми средствами». У Анатолия Богатых даже откровенная эротическая лирика не вызывает вкусового отторжения: спасает от срывов разборчивый художественный инстинкт ее автора, возвышенность и «нестадность» его словаря.

* * *

Есть у Богатых еще одна тема, на которую хочется обратить особое внимание, — это тема больной, «раскаленной» совести. Для меня нет сомнений, что она ведет свое происхождение от Достоевского, любимого писателя Анатолия. Особенно ярко эта тема раскрывается в его великолепной, начала восьмидесятых годов, «Москов-

ской поэме». Я не знаю в нашей нынешней поэзии другой такой вещи, где столь пронзительно и нериторично изображена чужая трагедия, стыд за собственную непричастность к ней и стыд за тех, кто этой непричастностью невольно, по-животному, счастлив (*«И холодо-чек счастья по спинам полз распластанным зверьком: «Не я! Не я!»*).

Немало у Богатых покаянных, «самоказнящих» стихов, генеалогически восходящих к пушкинскому «Воспоминанию» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»):

...Еще потерь своих — на полпути —
не сознаешь, влюбленный в звон таланта,
но поздней ночью у бессонной лампы
взгляни в себя, как в книгу, и прочти
всё сызнова. Иль — как бесстрастный врач —
рукой умелою спокойно и без дрожи
сними с души покров отмершей кожи, —
гляди в себя и, если можешь, плачь...

Анатолий Богатых, составляя свою книгу, поступил достаточно смело, включив в нее ранние стихи из неопубликованной рукописи «Городская окраина». Это вещи, местами еще несовершенные, в большинстве своем написанные до Литинститута. Богатых не публикует эту рукопись самостоятельным разделом, различные стихи из «Городской окраины» включаются автором в более поздние и зрелые циклы. Но несмотря на несовершенство, стихи из «Городской окраины» смотрятся в книге довольно органично. У меня вообще такое ощу-

щение, что, взрослея как человек и совершенствуясь как художник, Анатолий Богатых всю жизнь пишет одну и ту же книгу. И хочется пожелать ее автору, чтобы эта книга (хоть когда-нибудь!) была по-настоящему прочитана и по достоинству оценена.

2012

III

УЛИСС

(О Евгении Винокурове)

Я поступил в Литературный институт осенью 1981-го. Поэтический семинар на очном отделении в том году набирал Егор Исаев. Эта новость меня крайне раздосадовала. Исаев писал трескучие официозные поэмы и даже для провинциального двадцатилетнего юноши (каким я был в ту пору) являлся фигурой одиозной. Кроме того, как выяснилось впоследствии, семинар вел даже не он, а какой-то его заместитель, некто Мильков, человек абсолютно никому не известный. Никто никогда и нигде не прочел ни одной его строчки. Исаев появлялся в институте раз в полгода и, бряцая орденами, получал накопившуюся зарплату. Но кто бы посмел упрекнуть его: ведь он был лауреатом Ленинской премии и секретарем правления Союза писателей! Однажды он ненароком попал на свой семинар, прослушал аляповатые подстрочники азербайджанского поэта Назима Алиева и, одобрительно крякая, исчез из института на очередное полугодие.

Несмотря на то что тогдашний Литинститут был, можно сказать, оазисом свободомыслия, что в нем почти всем заправлял либеральный проректор Евгений Сидоров (впоследствии — министр культуры в правительстве Ельцина), что некоторые преподаватели на лекциях читали вслух стихи запрещенных Георгия Иванова и Набокова, — с руководителями поэтических семинаров нам повезло меньше. Эти были по большей части зубры: Исаев, Долматовский, Ошанин... Студентов своих, правда, они не слишком гнобили, но и обучить чему-то стоящему едва ли могли. Два семинара, однако, выделялись на сером фоне: семинар критика поэзии Александра Михайлова и его помощницы Галины Седых и так называемый семинар заочников-москвичей, который вел Евгений Винокуров. Я решил непременно переметнуться в один из них. Михайлов, к тому же, меня напечатал в своей «Литературной учебе» (это была моя первая московская публикация). Однако другой семинар привлекал меня больше. Винокуров был поэт — и поэт настоящий (хотя многое из его неисчислимых творений на сегодняшний день сильно потускнело). Стихами его я зачитывался в старших классах школы, и познакомиться с ним, а тем более видеться еженедельно, было бы для меня чрезвычайно лестно.

В первые же сентябрьские дни наш курс, как положено, угнали на картошку. Мы трудились под Волоколамском, в тех местах, где погибли 28 легендарных панфиловцев. Стояло чудесное бабье лето. Однажды утром я убедил какого-то колхозного начальника, что мне необходимо отбыть в Москву. Мне удалось раздобыть домашний телефон Винокурова. С замиранием сердца

я набрал номер в зловонной будке. Мэтр оказался дома. Заикаясь и мямля, но стараясь избегать лишних слов, я напросился к нему в семинар. Он равнодушным голосом велел принести стихи и довольно бесцеремонно — по моему тогдашнему ощущению — положил трубку, не дослушав слов благодарности. Следующий день, вторник, к счастью, оказался «семинарским». Я встретил Винокурова во дворе института и протянул ему подборку. Он скущающе сунул ее в бездонный карман затрапезного плаща и сказал: позвоните через неделю.

Через неделю я был зачислен в его семинар. Занятия в нем начинались вечером, когда в огромном герценовском особняке оставались одни вахтеры и сторожа. В этом было нечто романтическое. Заочников-москвичей у нас оказалось не так уж много. Целый ряд очников попал к Винокурову тем же способом, что и я. Я и сейчас полагаю, что, несмотря на неизбежное обилие графоманов, это был лучший поэтический семинар того времени. Коэффициент талантливых людей в нем был сравнительно с другими семинарами достаточно высок. Многие винокуровские питомцы нашли свое место в сегодняшней литературе. Вот лишь несколько имен: Светлана Максимова, Ян Шанли, Эвелина Ракитская, Юрий Юрченко, нынешний главред «Нового мира» Андрей Василевский и его жена Ирина Василькова, Галина Климова, Наталья Лясковская, Ирина Суглобова, Екатерина Горбовская, Алексей Кубрик... Иных уж нет. Назову шестерых, ушедших из жизни с тех пор, как я окончил институт. Мой близкий друг и замечательно одаренная Марина Георгадзе (1966—2006), умершая в Нью-Йорке от рака. Аркадий Тюрин, работавший ре-

дактором в «Советском писателе», — у него было большое сердце. Володя Еременко, Наташа Зайцева (Ванжула), Сергей Москвин, покончившая с собой Настя Харитонова.

У нас одно время занималась актриса Наталья Варлей — та самая «студентка, комсомолка, спортсменка» из «Кавказской пленницы». В аудитории она сидела на первой парте, но вела себя подчеркнуто скромно и на семинарах не проронила ни единого слова. Какого качества стихи она писала — не знаю, ее единственное обсуждение я нечаянно прогулял. Некоторые люди появлялись у нас неизвестно откуда и исчезали неведомо куда. К нам ходило и множество «вольнослушателей», поэтов с улицы, потому что семинар был популярен. (Аудитория подчас бывала битком набита, Винокуров то и дело грозился выгнать посторонних, но свои угрозы в действие никогда не приводил.) В одну из прелестных вольнослушательниц я смертельно влюбился. Роман наш сложился неудачно, я страшно страдал, после чего не только начал писать по-другому, но и стал, как мне кажется, другим человеком.

Поначалу Винокуров в качестве наставника мне не очень приглянулся. В ту пору я усиленно завязывал литературные знакомства. Муж одной известной поэтессы, сам писавший стихи, спросил меня, у кого я в семинаре. Получив ответ, он радостно воскликнул: «Ах, Евгений Михайлович! Это такая умница! Это такой хитроумный Одиссей!..».

Однако, глядя на угрюмого тучного человека, который дремал на занятиях, лениво и вяло проводил обсуждения, а после подытоживал их малозначащими

общими фразами, я недоумевал: где же тут хитроумие и в чем оно выражается? Иногда он вскидывался, говорил точно и по делу и даже с выражением цитировал понравившиеся ему строчки. Он, случалось, и недурно шутил. Но и тогда никакой Одиссей в нем не пробуждался. Загадку эту я разрешил для себя так: с нами ему скучно, но в своем кругу он, вероятно, бывает иным: веселым и хитроумным. С той же известной поэтессой, например, и ее экзальтированным супругом.

На семинары он ездил в метро. Я часто наблюдал его кепку, мелькавшую в начале Тверского бульвара в толпе озабоченных пешеходов. Конечно, ни Вознесенский, ни даже Давид Самойлов так по Москве уже не передвигались. После занятий наш староста Аркадий Тюрин отвозил его на своей машине (за это мы Тюрина порицали и почитали лизоблюдом).

Он иногда просвещал нас: читал Ходасевича и Марию Шкапскую, которых очень любил. Говорил, что от Евтушенко в русской поэзии останется не более пятидесяти стихотворений. Рассказывал, как смешно и едко писала о визите Ахмадулиной в Америку эмигрантская пресса. Но гордился, что именно он впервые напечатал юную Беллу Ахатовну в «Комсомольской правде». О стихах Арсения Тарковского отзывался пренебрежительно, утверждая, что его талант «засушен и омертвлен» (Тарковский его тоже не жаловал и однажды смутил меня очень злой фразой в адрес моего руководителя).

Как-то раз, начиная осенний семестр, он устроил опрос: кто сколько стихов написал за лето (рекорд был установлен где-то в районе тридцати). После чего с гордой улыбкой заявил: а я — 104! В стране не было ни од-

ного мало-мальски значительного печатного органа, который не опубликовал бы его произведений (ну разве какой-нибудь «Вестник тяжелого машиностроения»). Он любил озаглавливать свои бесчисленные книги просто и односложно: «Метафоры», «Контрасты», «Зрелища», «Она»... Порой он развлекал нас «интересными» людьми, разбавляя ими однообразные обсуждения (я помню Новеллу Матвееву и Веронику Долину, обе пришли с гитарами и пели нам песни). Будучи в хорошем настроении, мог рассказать, как в Индии по нему прыгали обезьянки.

Мои отношения с ним поначалу складывались тяжело. В первые два года я чувствовал себя в семинаре одиноко и отчужденно. Почти все ко мне были настроены враждебно. И всё потому, что я не мог молчать. Я критиковал девицу, написавшую за год триста гладких сонетов, — вдвое больше, чем Шекспир. (Винокуров же благоволил к ней: он сам писал много и любил твердые стихотворные формы.) Я хохотал над строчками типа «дверью застрелившийся подъезд» и прочей ахинеей. Мне казалось, что мэтр обязан был оценить мой вкус, мое острословие, мои смелые атаки на графоманов и т. п. Но Винокуров смотрел на меня исподлобья: моя гиперактивность его явно коробила. Когда настал мой черед, на мне с наслаждением отыгрались: от моих стихов не оставили камня на камне. Он тоже отозвался о них не совсем лестно. Я впал в отчаяние.

Очень скоро я понял одну закономерность, сначала показавшуюся мне парадоксальной.

Если кого-то сильно ругали, Винокуров отыскивал у него несколько хороших строчек; исходя из них,

рисовал благоприятные перспективы для автора и на этом выстраивал свое «защитительное» слово. Если кого-то чересчур восхваляли, Евгений Михайлович мазал именинника ложкой дегтя (у него была, правда, пара-тройка безоговорочных любимцев, но они действительно писали достаточно прилично). Таким образом, в семинаре сохранялся некий баланс, устанавливался негласный паритет. Никто не должен был чувствовать себя ничтожеством, но и в гении никому не позволялось выбиваться. Выскочки же вроде меня своей дубовой бескомпромиссностью ломали стратегию мэтра. В этой стратегии и в самом деле было нечто «одиссейское», некое благодетельное хитроумие, как я сейчас полагаю. На этом паритете покоилась жизнь семинара, его нормальное функционирование. «Рост есть», — с такой фразы обычно начинал добродушный Евгений Михайлович свое заключительную речь на обсуждении какой-нибудь типичной бездари.

Мой третий год у Винокурова начался с пренебрежительнейшего известия. Мэтр объявил, что семинар слишком раздут и что часть студентов он отправляет к Ал. Михайлову. В злополучный отсев попал и я. На первом занятии по традиции читались по кругу новые стихи. Изгнанникам тоже было позволено показать себя на прощанье. Я встал и прочел свое лучшее на ту пору стихотворение, еще не обсуждавшееся. Лицо руководителя оставалось непроницаемо. На перемене я нервно курил в коридоре и думал: «Михайлов так Михайлов». Винокуров подошел ко мне и сухо произнес: я вас оставляю.

С тех пор у меня началась другая жизнь. В семинар пришли новые люди, с которыми я подружился. Их сти-

хи можно было воспринимать всерьез. Одновременно по воле провидения исчезли наиболее отъявленные графоманы. На обсуждениях я стал менее резок и куда более снисходителен. Винокуров даже искал меня глазами в аудитории и давал мне слово по своей инициативе. Мои собственные обсуждения проходили почти триумфально, мэтр никому не возражал и сам говорил о моих стихах весьма поощрительно. На диплом мой (у литинститутского поэта это — сборник стихотворений) он написал чрезвычайно доброжелательную рецензию.

Последние его годы, по слухам, были очень тяжелы. Татьяна Бек, дружившая с его дочерью Ириной, рассказывала мне, что Евгений Михайлович забывал закрывать дверцу холодильника. Он умер в 1993-м — в самый страшный год ельцинского правления. Татьяна говорила, что Ирина, приехавшая из Америки, спешно продала его квартиру и библиотеку.

Я в то время работал в букинистическом киоске (угол ул. Герцена и Суворовского бульвара), и однажды наши хозяева из магазина с безвкусным названием «Акция» переправили к нам на лоток ящики с довольно неординарной литературой. Это была часть винокуровской библиотеки. Там я обнаружил книги с дарственными надписями Левика: «Дорогому Евгению Михайловичу...» и т. д. Я их, конечно же, беззастенчиво присвоил. Кто такой Вильгельм Левик, наше начальство не знало. А книги с автографами Ахматовой пошли на аукцион. Поговаривали, что магазин на них недурно заработал.

Арсений Тарковский, каким я его помню

Его имя я впервые услышал в 16 лет со сцены львовской филармонии, на выступлении очередного заезжего чтеца, кажется, Вячеслава Сомова. Оно не значилось на афише, да и местные стихолюбы плохо знали его поэзию. Несколько его стихотворений, прочитанных сверх программы, в нагрузку к Блоку, Цветаевой и Окуджаве, меня совершенно поразили. Помню, что одним из них было «Я ветвь меньшая от ствола России...» По причине «относительно меньшей известности» книги А. Т. можно было при желании найти во львовских библиотеках и взять на дом. Первой мне попала «Земле — земное».

Два года спустя, будучи студентом Черновицкого университета и приехав домой на каникулы, я зашел в гости к своему однокласснику. Там я познакомился с его дядей, неким Львом Хайкиным, журналистом московской многотиражки. Завязался разговор о поэзии. От Хайкина я узнал о существовании Бродского, кото-

рого тот отрекомендовал «лучшим из живущих русских поэтов». На мой вопрос об А. Т. журналист среди прочего сообщил: «При имени Тарковского Леонович встает». Это было очень понятно, и мир, в котором при имени А. Т. встает какой-то таинственный Леонович, показался мне несказанно прекрасным (лет через семь я рассказал эту историю Владимиру Николаевичу, и она его чрезвычайно позабавила).

Через несколько месяцев я с пустяковой хворью попал во львовскую больницу. В огромной палате мое внимание привлек симпатичный еврейский старичок. Соседские хлопцы потешалась над ним, отпуская антисемитские шуточки, впрочем, довольно беззлобные. Я разговорился с ним. Старик рассказал, что его внук Илья со школьной скамьи переписывался с А. Т., посылал ему стихи, по его рекомендации поступил в Литературный институт и даже какое-то время жил в его пустовавшей квартире. И я подумал: чем я хуже этого Ильи? Отчего я прозябаю на черновицком филфаке? И вскоре я оставил университет, разыскал через знакомых московский телефон Ильи Кутика и повез в Литинститут подборку стихотворений на творческий конкурс.

* * *

В Москве я появился ранней весной 1981 года. В первый же вечер Ильи, тогда уже примкнувший к мета-реалистам, повел меня в дом Александра Еременко показывать столичную поэтическую богему. Я попросил

Кутика дать мне телефон А. Т. Илья сделал это неохотно, уверяя меня, что дозвониться до А.Т. невозможно, поскольку он живет в Переделкине и в Москве бывает в лучшем случае три дня в году. Зайдя в первую попавшуюся будку, я наудачу набрал добытый у Кутика номер. И после нескольких невыносимо длившихся гудков глуховатый старческий голос ответил мне. И, обрывая мои сбивчивые объяснения, сказал: «Приезжайте» и продиктовал адрес.

А. Т. жил на Садовой-Триумфальной, рядом с метро «Маяковская». Он встретил меня без протеза, удивительно ладно управляясь с костылем. Отвел в какую-то комнату, торжественно указал на телевизор и произнес: «Вот!» Я замер в недоумении. Выяснилось, что он принял меня за телемастера, которого вызвал в то же время. А. Т. извинился, и мы перешли в кабинет. На одной из стен висел портрет Ахматовой. А. Т. сел за письменный стол и сказал: «Дайте мне три ваших лучших стихотворения». Я протянул ему верхние странички своей подборки. Реакция его была поразительная. Он показал рукой на окно, выходящее в сторону журнала «Юность», и громко воскликнул: «Идите к Ковальджи и скажите, что Тарковский велел вас напечатать!». После чего достал откуда-то печатную машинку, смахнул с нее густой слой пыли и стал писать мне рекомендацию в Литинститут. А потом подарил свою последнюю книгу «Зимний день» с надписью: «Дорогому Игорю Меламеду на добрую память, с самыми добрыми пожеланиями. А. Тарковский. 13 марта 1981».

И неработающий телевизор, и густая пыль на машинке — все это свидетельствовало о том, что Кутик говорил

правду. Мне баснословно повезло: я дозвонился до А. Т. в один из тех редких дней, когда он возвращался в свою московскую квартиру. А к Ковальджи в «Юность» я тогда не пошел, мои стихи попали в редакцию другим путем и были напечатаны, когда я уже учился на третьем курсе.

Заинтригованный Хайкиным, но еще не читавший ни одной строчки «лучшего из живущих русских поэтов», я в ту же встречу спросил у А. Т. его мнение о Бродском. А. Т. ответил: «Это хороший поэт...» И, после некоторой паузы добавил: «Но у меня такое чувство, что он утром уходит из дома, а за него стихи пишет какая-то машина».

* * *

Осенью того же года, уже учась в Литинституте, я снова увиделся с А. Т. В Концертном зале им. Чайковского шел вечер грузинской поэзии. Присутствовал чуть ли не весь тогдашний поэтический бомонд. А. Т. прочел несколько своих переводов. После окончания вечера я подошел к нему. В числе прочего он спросил, что за вздор наболтал ему обо мне наш ректор Пименов. Вот, мол, вы нам его рекомендовали, а он совершил такой-то проступок. А. Т. говорил об этом с возмущением, он не поверил Пименову и, не стесняясь в выражениях, назвал его «полным идиотом». (В либеральной писательской среде театровед Пименов слыл фигурой одиозной. «Вот эта рука, — с гордостью повторял он на лекциях, потрясая поднятым вверх кулаком, — закрыла двенадцать театров». Однако как ректор к репрессивным мерам Пимено-

нов прибегал неохотно, многого старательно не замечал, и Литинститут той поры даже считался оазисом свободомыслия.) Я промолчал, потому что проступок действительно имел место, но я счел за благо не разубеждать А. Т. Тем более что его уже раза два окликал Евтушенко, желавший отвезти старого поэта в Переделкино на своем автомобиле. На прощанье я получил разрешение в ближайшее время появиться у А. Т. со стихами.

Той же осенью 1981 года я приехал к А. Т. в переделкинский Дом творчества. Он жил в старом корпусе, на первом этаже, в обычной комнатке без удобств, выходящей в темноватый коридор. У него была небольшая компания; помню, он познакомил меня с поэтом Григорием Кориным. А. Т. был весел, шутил и сочинял смешные вариации на тему лермонтовского «Пророка»:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
Живу в пустыне, ем халву,
Как птицы, даром Божьей пищи...

Посыпал пеплом я *штиблет*,
Из городов бежал я нищий,
Живу в пустыне, ем обед,
Как птицы, даром Божьей пищи...

Я был совершенно счастлив, когда он пригласил меня в столовую на ужин. Помимо А. Т. и его жены Татьяны Алексеевны, за нашим столиком сидели Григорий Корин и Леонид Латынин. После ужина А. Т. и Татьяна Алексеевна повели меня в местный кинозал. Демон-

стрировался какой-то заурядный фильм о Гражданской войне со стрельбой и тачанками. А. Т., однако, с интересом смотрел на экран.

В этот же вечер я чуть ли не впервые услышал имя Ходасевича: А. Т. с восхищением цитировал его стихи. Тогда же он поинтересовался, в чьем я семинаре. Я ответил: у Винокурова, и тут же, по глупой восторженности, нечаянно «заложил» своего литинститутского мэтра. За неделю до того Винокуров на мой вопрос о стихах А. Т. отозвался пренебрежительно, утверждая, что они написаны «мертвой, засушенной рукой». Я дипломатично смягчил этот отзыв, просто объявив А. Т., что Винокуров не любит его поэзию. «А знаете, что он любит? — воскликнул А. Т. тоном обиженного ребенка. — Больше всего он любит лелеять свой жирный живот!»

Мои стихи он оставил у себя и попросил приехать за ответом через пару недель. Это произошло уже в декабре. По дороге со станции в Дом творчества было темно и холодно. А в комнате А. Т. какие-то веселые люди что-то оживленно обсуждали и, кажется, пили вино. Из присутствовавших я запомнил только мандельштамовед Павла Нерлера. Все они были друг для друга свои, я же в их кругу ощущал себя чужим и никому не интересным, и оттого мне было неловко и тяжело. А может быть, оттого, что меня томило какое-то недоброе предчувствие. А. Т. вернул мне подборку вместе с письменным отзывом, который тогда мне показался несправедливым и беспощадным (сегодня к тем стихам я сам был бы гораздо менее снисходителен).

«Очень сильное, подавляющее, непреодоленное — и угрожающее остаться непреодоленным, влияние ран-

него (“Сестра моя — жизнь”) Пастернака. Мандельштам и Пастернак — тираны, они из-под своего влияния отпускают молодых поэтов с величайшим трудом. Мне кажется, что пора [нрзбр.] из этой темницы. Неточная рифма, б[ыть] м[ожет], и обоснована в этих стихах, но мне она мешает воспринимать стихотворение; впрочем — это дело вкуса. Рифма М., хоть и обоснованная нечеткостью мироощущения, иногда производит впечатление вычурности, преднамеренности. Многое в стихах заэстетизировано. Хочется опрощения сложной, метафорической (слишком) поэтики автора».

Я был в отчаянии. Тем более, что никакого особо тиранического влияния Пастернака в своих стихах не находил. То была, скорее, смесь многообразных влияний, от Серебряного века до самого А. Т. Совершенно потерянный, я сунул, однако, А. Т. несколько новых стихотворений. Одно из них он сдержанно похвалил, с неудовольствием отметив сбой ритма в какой-то строке.

* * *

Прошло почти пять лет. Я окончил Литинститут. Стихи мои стали другими, все пастернакообразное было из них вытравлено, и рифмовал я точно. В октябре 1986 года, набравшись смелости, я позвонил в Дом творчества. А. Т. откуда-то долго вызывали, наконец, он взял трубку. Голос его был слаб, он не сразу вспомнил меня, а, может быть, из вежливости сделал вид, что вспомнил, но пригласил приехать.

А. Т. был один, к тому времени они с Татьяной Алексеевой жили в разных комнатах. Он сильно сдал и по-

старел за эти годы. Тяжело двигался, едва переставляя протез. Плохо слышал и с трудом воспринимал сказанное, совсем не шутил. Мне было совестно, что я вообще его потревожил. Я положил перед ним стихи, впоследствии составившие часть моей первой книги «Бессонница». По мере чтения, как мне казалось, он становился оживленней. Перекладывая страницы, бормотал: «это можно печатать», «мне нравятся стихи». Воодушевлялся все более и под конец назвал мои стихи первоклассными. И вдруг спросил меня: «Что я могу для вас сделать?..» Я растерялся и не знал, что ответить. Он предложил дать мне рекомендацию в Союз писателей. В ту пору даже рекомендация А. Т. не могла помочь вступить в Союз человеку без книг, без имени и звания. Но я не стал его отговаривать. Мне нужна была не рекомендация, важнее и дороже для меня в тот миг было получить нечто, написанное его рукою. И эту, вторую для меня рекомендацию, он в самом деле написал от руки.

«Рекомендация.

Я горячо рекомендую Игоря Меламеда как возможного члена Союза писателей СССР. Я давно слежу за его работой и уверен, что он будет с честью нести звание члена нашего Союза. Я уверен, что это так.

Вот цитата из его стихотворения «Душа моя, со мной ли ты еще?..»:

Ужель была ты некогда верна
иному телу? Милая, как странно,

что ты могла бы жить во времена
какого-нибудь там Веспасиана.

Душа моя, была ли ты — такой?
Не представляю чуждую, иную.
Ко праху всех оставленных тобой
тебя я, словно женщину, ревную.

Душа моя, услышишь ли мой зов,
когда я стану тусклой горстью пыли?
Как странно мне, что сотни голосов
с тобой из тьмы грядущей говорили!

И так дальше.

30 октября 1986.

А. Тарковский».

Я пролепетал нечто благодарственное. А. Т. встал, поцеловал меня и проводил до двери. Произнес еще какие-то напутственные слова, но я от волнения ничего не запомнил. Это была наша последняя встреча.

С его рекомендацией я вступил в Союз спустя девять лет. Времена изменились. Но А. Т. уже шесть лет как не было в живых. Секретарь СП Алена Аршалуйсовна Арша-руни рассказывала мне, что приемная комиссия была очень удивлена, однако рекомендацию А. Т. засчитала.

* * *

До меня доходили слухи о том, что он слабеет, особенно после смерти Андрея. И я не считал себя вправе звонить

ему и напоминать о себе. О смерти А. Т. я узнал 1 июня 1989 года, в день его похорон. Я тогда работал в той самой «Юности», куда А. Т. посылал меня много лет назад. Я вышел из кабинета отдела критики, разыскивая по какой-то надобности — как же все рифмуется в нашей жизни! — Кирилла Владимировича Ковальджи. Его нигде не было. На мои расспросы старушка-вахтерша ответила, что он ушел хоронить «отца... сына... отца... режиссера».

От «Юности» до Дома литераторов я всю дорогу бежал. Гражданская панихида была уже в самом разгаре. К моему удивлению, Большой зал ЦДЛ оказался заполнен едва ли на треть. Выступавшие ораторы этот факт даже своеобразно интерпретировали: как при жизни А. Т. был интересен узкому кругу, так и близ его гроба собрались немногочисленные, но подлинные ценители. В зале я обнаружил множество знакомых литинститутовцев. По окончании панихиды мы столпились у гроба. Татьяна Алексеевна, вся в черном, сидела на сцене и горько декламировала: «Разобрали венки на венки...» Нас попросили перенести венки в автобусы.

А. Т. хоронили в Переделкине и отпевали в местном храме Спаса Преображения. Над писательским городком нависала тяжелая жара. Из известных людей, добравшихся до места похорон, я заметил только Юрия Левитанского и Михаила Козакова. Помню, как в минуты прощания я не решался (кто я, собственно, такой?)

подойти в церкви ко гробу и поцеловать А. Т. Но в конце концов отважился на это по примеру Михаила Поздняяева. Мои губы коснулись холодного окостеневшего лба. Медленная растекающаяся процессия двинулась на кладбище. В знойном мареве особенно пронзительно звучал колокол. Я с кем-то из литинститутовцев нес неудобный и колкий венок. Близ могилы было тесно, но я с венком оказался совсем рядом у гроба. Татьяна Алексеевна сидела где-то в стороне на складном стульчике. Могилу засыпали, но скорби не было. Был какой-то свет и непостижимое облегчение. Через два месяца я написал стихи, в которых попытался передать эти чувства.

Так светло свершалось отпеванье,
точно это было упованье
на ему назначенное *там...*
Словно отделенные стеною,
целованье клали костяное
на чело, открытое устам.

Тяжесть гроба сковывала плечи.
А ладья плыла уже далече
и легка была, как колыбель.
И, едва ступившего на сушу,
целовали мальчика Арсюшу,
постелили чистую постель.

Желчь и соль душа пила бессрочно.
Но такое утро было, точно
расцветало новое родство.
Обернулось явью вероятье:

сын любимый, в *отчие* объятья
нежно заключающий его.

А внизу средь пения и зноя
смертью пахла сложенная хвоя.
Свет скользил по желтому лицу.
И, теряя скорбное значенье,
пребывали в странном облегченье
и молились Сыну и Отцу.

2012, Пасхальная утренняя

Содержание

Павел Басинский
ПАМЯТИ ДРУГА
5

I

ОТРАВЛЕННЫЙ ИСТОЧНИК
11

«Я НЕ ЛЮБЛЮ ИРОНИИ ТВОЕЙ...»
20

ВАРВАРЫ
23

ИСКУССТВО КРАСИТЬ ЗАБОРЫ
27

201

СОВЕРШЕНСТВО И САМОВЫРАЖЕНИЕ

31

ПОЭТ И ЧЕРНЬ

108

II

СУДЬБА И ПОЭЗИЯ ЕВГЕНИЯ БЛАЖЕЕВСКОГО

129

НЕСУТОЧНОСТЬ ПРОИЗНОСИМОГО

(О Борисе Викторове)

151

ОБ ИРИНЕ ХРОЛОВОЙ

(Предисловие к ее книге «Я жива»)

157

«Я ВЫБРАЛА ДОРОГУ...»

(Предисловие к книге Марины Георгадзе «Я жить вернусь...»)

161

«И С ДОНА И С МОРЯ...»

(Ответ Игорю Панину)

166

«В ПОСЛЕДНЕЙ ПРАВДЕ И В ЛЮБВИ ПОСЛЕДНЕЙ...»

(О книге Анатолия Богатых «Под уездной звездой»)

171

202

III

УЛИСС

(О Евгении Винокурове)

181

АРСЕНИЙ ТАРКОВСКИЙ, КАКИМ Я ЕГО ПОМНЮ

189

Игорь Меламед

О поэзии и поэтах

Эссе и статьи

Ответственный редактор МАКСИМ АМЕЛИН

Редактор ВАЛЕНТИНА КИЗИЛО

Компьютерная верстка и макет: СТАНИСЛАВ ВАЛИШИН

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

117105, Москва, Варшавское шоссе, д. 3.

Тел.: (495) 626-24-70; e-mail: izdatelstvo.ogi@yandex.ru

Книги издательства ОГИ можно приобрести:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

Книжный магазин «Москва»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, (495) 797-87-17

ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка»,
ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37

Московский дом книги,
м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91

Дом книги «Молодая Гвардия»,
м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.

Книжный магазин «Фаланстер»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнезниковский пер., д. 12/27.
Тел.: (495) 629-88-31

Сеть магазинов «Республика».
Тел.: (495) 251-65-27

В РОЗНИЦУ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Санкт-Петербургский Дом книги,
м. «Невский проспект», «Гостиный двор»,
Невский проспект, д. 28.
Тел.: (812) 448-23-55

Сеть магазинов «Буквоед».
Тел.: (812) 601-06-01.

Книжный магазин «Все свободно»,
наб. Мойки, 28. Тел.: (911) 977-40-47

ОПТОМ

КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва,
Варшавское шоссе, д. 3.
Тел. (495) 626-24-72

«А.Симпозиум», Санкт-Петербург,
20-я линия В. О., д. 5/7.
Тел. (812) 325-66-61

Наши книги в электронном формате
можно найти по адресу:
www.bibliorossica.com/publishers.html

Подписано в печать 29.10.14. Формат 84×108/32.

Гарнитура Грета. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Объем 6,5 п. л. Тираж 500 экз. Заказ №